

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



FRAME/STILL

A Metadimensionalidade da Imagem enquanto Suspensão de Tempo e Lugar

Pedro Inock Baptista Rodrigues

Trabalho de Projeto

Mestrado Em Pintura

Trabalho de Projecto orientado pelo Prof. Doutor João Paulo Queiroz

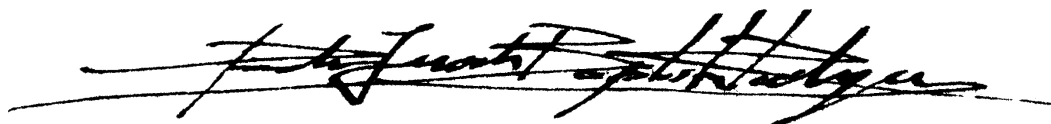
2019

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Pedro Inock Baptista Rodrigues, declaro que a presente dissertação / trabalho de projeto de mestrado intitulada “FRAME/STILL A Metadimensionalidade da Imagem enquanto Suspensão de Tempo e Lugar”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Pedro Inock Baptista Rodrigues

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Pedro Inock Baptista Rodrigues', written over a horizontal line.

Lisboa, 29 Janeiro 2019

RESUMO

O tema proposto assenta na intriga e questionamento em torno das múltiplas dimensões do *Still* de vídeo (*Frame*), na sua origem e intencionalidade e na forma como este evoluiu da fotografia (*preview* de vídeo, fotografia de performance) para obra de arte em si mesma. Esta relação, ainda que pouco directa, tem como principal direcção a análise do *Still* como um regresso à origem, como uma materialização contrária aos ideais percussores da sua matriz. Irá, neste trabalho, falar-se do *Frame* (*Still*) e, preliminarmente, no seu papel na arte contemporânea e nos *new media*, enquanto registo, a sua transição para obra de arte, como objecto edificador de memória, como fazedor de Lugares, mas, também, como mecanismo de suspensão de Tempo. Aqui, o Tempo suspenso surge na relação com a representação que decorre do processo da memória, o qual implica “um tempo” (os factos estão dispersos, as experiências não são já reais e as imagens dissolveram-se). É, por isto, necessário recorrer à imaginação, procedendo-se à construção de representações fictícias, imagens instáveis e incapazes de se fixar (na memória e no tempo).

Pretende observar-se onde e de que forma pode um *Still* ser uma condensação temporal de um vídeo, em toda a sua plenitude ‘metafórica’, tornando-se este uma sublimação de uma sequência de imagens, em vez de elemento de decepção do observador (caso o *Still* preceda a visualização do vídeo). Este torna-se o objecto de análise e não o *preview* do mesmo. Será aprofundado o conhecimento da extensão deste objecto na sua multiplicidade de dimensões no trabalho artístico, enquanto ferramenta e objecto final, quer para o público ou para o artista, como processo de desenvolvimento conceptual e prático. Qual a duração de um *frame*? Quanto de um gesto existe em cada *frame*? Será entre vazios de acontecimentos ou no vazio entre imagens que o *frame* vive e se expande? Será nesse interstício, nesse limbo, que este cria verdade ou se torna apóstata na distância que gera? Este trabalho propõe analisar os próprios factos nos quais assenta estes mesmos objectos (e vice-versa) e a forma como estes constroem a história, assumindo-se por vezes, como apenas um vestígio e, por outras, como um pedaço de tempo que estabelece todas as sinapses entre as fases de conhecimento, assimilação e reprodução histórica.

Palavras-chave: Tempo, Memória, *Frame*, Vazio, Verdade

ABSTRACT

The proposed theme is based on the intrigue and questioning about the multiple dimensions of the Still (Frame), its origin and intentionality, and the way it evolved from photography (video preview, performance photography) into a work of art itself. This relation, although not very direct, departs from the analysis of the Still as a return to origin and as a materialization contrary to the percussive ideals of its matrix. In this work we will speak of Frame (Still) and - preliminarily - of its role in contemporary art and in the new media, firstly, as a record, and subsequently in its transition to a work of art, an object that creates memory, and as a time suspension mechanism. Here, suspended time arises in relation to the representation that results from the process of memory, which implies "a time" (the facts are dispersed, the experiences are not real anymore, and the images have dissolved). It is, therefore, necessary to resort to the imagination, proceeding to the construction of fictitious representations, images of unstable and incapable ability to fixate themselves (in memory and in time).

It intends to observe where and how a Still can be a temporal condensation of a video in its full-metaphoric fullness. Hence, it becomes a sublimation of a sequence of images and not an element of deception to the observer such is the case when the Still precedes the viewing of the video, becoming the object of analysis and not a preview of it. The knowledge of the extension of this object in its multiplicity of dimensions in the artistic work will be deepened, as a tool and final object, either for the public or for the artist as a process of conceptual and practical development.

How long lasts a frame? How much of a gesture exists in each frame? Will it be in the void of events or in the emptiness between images that the frame lives and expands? Will it be in this interstice, in this limbo, that it creates truth or becomes apostate in the distance it generates? This work proposes to analyze the very facts on which this same object (and vice versa) is based and the way they construct history, on the one hand, assuming themselves as vestiges and on the other as a piece of time that establishes all the synapses between the phases of knowledge, assimilation, and historical reproduction.

Keywords: Time, Memory, Frame, Void, Truth

In memoriam

Maria Natália Coelho Martins Inock

Isaura Baptista Ferreira Rodrigues

Agradecimentos

À minha família, José, Ana e Carolina, pela vida, pelo apoio incondicional e pelos afectos.

À Inês, por acreditar no meu percurso e sonhos, e pela história bonita.

À Catarina, pela presença e amizade.

Aos amigos José M. ,Tiago A. ,Luís R. e João F.

Ao meu orientador João Paulo Queiroz pela resposta ao convite, pelo estímulo e conselhos.

E por fim, ao meu coração, por ter decidido não parar de bater.

ÍNDICE

1- INTRIGA E MOTIVAÇÕES	1
2. <i>BLOW UP</i> - A AMPLIAÇÃO	4
2.1 Reprodução, processo e prova.....	4
3-CONTEXTUALIZAÇÃO E ORIGEM	8
4- <i>FREEZE FRAME</i> , A DIFÍCIL TAREFA DA DEFINIÇÃO DO <i>FRAME</i>	13
4.1- a Imagem, os <i>new media</i> e tecnologia.....	13
5- O <i>FRAME</i> ENQUANTO CONTINUIDADE E PERSISTÊNCIA.....	15
5.1- O Vazio, O sujeito e a Duração	15
6- DAR A VER E SER VISTO.....	24
6.1- Distância, decepção e intencionalidade.....	24
7- ESPECTADOR, PERCEPÇÃO E TEMPORALIDADE	31
7.1- Os exemplos de Joseph Kosuth, Bill Viola e David Claerbout	31
9.2 Em continuidade. O exemplo de tempo em Michale Snow, James Coleman e Jason Schullman.....	40
8- <i>PRAVDA</i> : A VERDADE DA “VERDADEIRA IMAGEM”	43
A polifonia da imagem – a semiótica, imagem e palavra	43
9- O TEMPO QUE O GESTO CONTÉM	48
9.1 - Os exemplos de João Queiroz e Manabu Ikeda.....	48
10. A IMAGEM COMO FAZEDORA DE LUGARES.....	57
10.1.1- <i>Stand Still [Above the Earth, Beneath the sky]</i>	57
10.1.2- <i>Genius Loci</i>	59
10.1.3- 90 segundos e meio	68
11- SOBRE O TEMPO, A MEMÓRIA E O LUGAR	70
11.1 Ficção e História	70
12- CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
O autêntico após o vazio	73
BIBLIOGRAFIA	75
VIDEOGRAFIA.....	81
FONTES DE IMAGEM.....	82

(...)o mundo é-nos dado quando a imagem que temos dele é sagrada, porque tudo o que é sagrado é poético, tudo o que é poético é sagrado¹

(...)assim que a vi, uma imagem que se sabe fazer amar pelos Homens. Pela Capacidade de fazer revelações e estabelecer diálogo.²

¹ Bataille, Georges, in *A literatura e o mal*, [1958], p. 72.

² Inock, Pedro, in *Prime: Obra vista de fora*, [2015], p.15.

1- INTRIGA E MOTIVAÇÕES

A motivação para encetar uma investigação no âmbito do vídeo nas artes plásticas, em particular no *Still* de Vídeo, partiu, em simultâneo, de um fascínio próprio por expandir este assunto, que surge em certa medida como resultado do meu próprio trajecto (refletindo uma necessidade interior), e da consciência da urgência exterior desta reflexão, que pretende contribuir para um melhor entendimento deste fenómeno que passa, por vezes, despercebido, pelo menos em algumas das suas dimensões menos directas.

O tema proposto assenta essencialmente na intriga e questionamento em torno das múltiplas dimensões do *Still* de vídeo (*frame*), na sua origem e intencionalidade e na forma como este evoluiu da fotografia/*preview* de vídeo, fotografia de performance, etc., para obra de arte em si mesma.

Esta relação, ainda que pouco directa, tem como principal direcção a análise do *Still* como um regresso à origem, como uma materialização contrária aos ideais percussores da sua matriz (a fotografia, a vídeo performance, ou a videoarte), que assentavam, precisamente, na necessidade de movimento e interação imediata com o público. Esta natureza revolucionária de desmaterialização e ausência, era preferencialmente de carácter efémero. Apesar da pretendida característica efémera destas disciplinas, aquilo que retemos são fotografias/*frames*, nomeadamente de peças de vídeo, performances e happenings, em que não ocorreu gravação, ou, ainda, como evolução destas disciplinas, tal como a videoarte, para uma forma de instalação (pois requer suporte físico, projector, espaço). Ainda que uma obra em vídeo possua um carácter tridimensional ou de instalação existe uma preocupação grande em ‘dar a ver’ e deixar à imaginação um fragmento congelado da acção que se passa no mesmo vídeo. Como tal, não é possível ter um livro que aborde performance ou videoarte sem um ou mais *stills* que condensam a sua essência, funcionando estes como um pequeno *preview*, que intriga pela sensação de ausência.

Muitas destas questões na respectiva, ou mais aproximada, formulação contemporânea, surgem no início da década de 60, como tal, afigura-se pertinente referir que ainda na mesma época era usado o texto escrito de uma forma profusa na obra de arte, pretendia-se desmaterializar o objeto da arte e comunicar ideias ao público, dar a ver, dar a experienciar. Gesto visível e exemplo na obra “Uma e três

cadeiras” (1965) (um trabalho de arte conceptual) em que o autor, Joseph Kosuth revela e investiga, de uma forma particular, o que significa fazer arte, experienciar, pensar sobre arte e entendê-la como um modelo global de linguagem e cultura.

Se, porventura (em Kosuth), se substituir a palavra 'arte' na maior parte dos seus textos por 'sinal' ficamos com um texto sobre semiótica. No entanto, aqui a ideia de tempo é apreendida numa outra dimensão muito particular. ao observar o trabalho de Bill Viola e a forma como este constrói a sua própria narrativa, apercebemo-nos que a manipulação do vídeo, através do uso da câmara lenta resulta numa dilatação temporal, na aproximação a um ponto que está, permanentemente, a atingir a ausência de movimento, mas nunca a cruza, caminhando em direcção, mas não sendo, um *Still*. Este abrandamento causa tensão, evoca significados e constrói imagens de lastro sensorial. Quando recordamos a acção, fixamos a tensão num momento (*frame*) específico.

É com estas premissas de tensão, narrativa, significado, ausência, repetição, intencionalidade que se propõe, através deste trabalho, a reflexão sobre a própria obra artística (do autor) na sua componente mais gestual e temporal em videoarte, mais especificamente em torno do fragmento da mesma: o frame de vídeo/fotografia e fotografia. Esta análise, esta intriga, trará à luz desta investigação trabalhos de autores como João Queiroz, Bill Viola, David Claerbout, James Coleman, Jason Schulman e Manabu Ikeda, entre outros. É nestas obras que a análise se focará, questionando a intencionalidade e o desejo que serve como fio condutor entre os seus processos e visões. São estas características, entre outras, que os tornam correlacionáveis, sem omitir o modo de ver e de dar a ver e, por fim, o tempo e a temporalidade – congelado, lento, mais fluido- enquanto gesto, ou enquanto lugar.

Este lugar em que somos, o lugar em que habitamos e crescemos, aprendemos e observamos, o lugar inscrito na matriz temporal que, sempre subjectiva, nos permite operar conscientemente, é muitas vezes representado de uma forma mais ou menos fidedigna (ou realista) independentemente do *medium* que o autor utiliza, mas todas, desde a mais sensorial, à mais representativa, pretendem ser um testemunho de um fragmento de tempo, um momento (*frame*).

Aqui recorre-se ao uso do termo *Frame*, para evitar a correlação com o termo *Still* que pode ser interpretado como sinónimo (a desambiguar mais para diante), mas com raízes etimológicas diferentes, convocando esta segunda, para a ideia de

imobilidade. Pretende-se analisar esse instante como uma espécie de *tableau*³ – a concentração de acção, não necessariamente “quieta” ou “congelada”⁴.

O *Still* é capaz de condensar um momento, à semelhança da fotografia, consegue resumir ou conter uma performance (ou uma paisagem) inteira ou parcial, e é, enquanto objecto criador, verdade de Aura⁵ (de aproximação ou afastamento), expectativa e preâmbulo de uma acção. Percebemo-lo em posters de teatro, livros que abordam assuntos relacionados com vídeo, filme e acções performativas (publicações em geral), que tem, ainda, a capacidade de nos transportar para esse lugar que representa (onde nunca estivemos), levar a um questionamento sobre a dimensão temporal que possui, sendo o seu carácter de fenómeno que nos permite, habilmente, entrar num estado de suspensão que vai alternando a consciência do observador entre objecto singular e acção e, o respectivo lugar, com todas as suas próprias memórias.

Neste trabalho é analisado, enquanto gesto ou registo desse gesto, o *Still* também como fazedor de Lugar(es) e por inerência a pintura e desenho como a primeira e mais pura manifestação de contenção de uma cena/acção, movimento, instante. As questões que este trabalho levanta serão analisadas tendo em conta, também, de que forma cada um dos autores representa o tempo na sua obra. Qual a duração desse tempo: dez anos, três ou o imediato de um gesto, de um click fotográfico? Será esse gesto um elemento exterior, póstumo ao Frame, ou será este intrínseco, de uma forma que que, somente por abstracção, pode ser dissociado.

‘Quanto’ para trás e para diante, em termos sincrónicos, concentra cada momento de cada imagem, cada autor? Será o tempo na obra de João Queiroz ou Bill Viola, mais ‘demorado’ que o tempo na obra de Manabu Ikeda ou de Rembrandt? Ou será até a intriga onde reside o tempo na pintura demorada de Ikeda ou no mesmo gesto rápido e aberto de Queiroz? Será a imagem palco ou actor, que contém aquilo

³ nota: Técnica teatral na qual um ou mais indivíduos congela uma acção para criar uma imagem de momento importante na peça de teatro.

⁴ No Teatro, distingue-se o *Still* e o *Frame*, como formas de *tableau*, onde o primeiro se considera a acção “congelada” enquanto que o segundo, requer indivíduos ou grupos de pessoas que assumam posturas ou formas/posições corporais que apesar de paradas demonstrem acção.

Trad : Still images and freeze frames are both a form of tableau. With freeze-frame, the action in a play or scene is frozen, as in a photograph or video frame. Still images, on the other hand, require individuals or groups to invent body-shapes or postures, rather than freeze existing action. *in* : Drama Resource, <http://dramaresource.com/still-images-and-freeze-frames/>

⁵ Ou “Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag”, trad. : “aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja.” BENJAMIN, Walter, “A Obra de arte na época da possibilidade da sua reprodução técnica”, p 213

que representa como sua paisagem (infindáveis incentivos para a criação artística) ou será ela palco do tempo em si?

Sendo este tema demasiado complexo e denso para explorar, de um modo justo, na sua real dimensão, espera-se que nesta forma surja, não uma conclusão definitiva, mas um maior conhecimento em direcção ao tempo de um gesto, que auxilie em sua medida a elaboração de uma fase de investigação posterior a esta dissertação. Ainda que neste aspecto de análise se possa tentar atribuir tanto do que compreendemos à imagem e autor, mais para diante, neste trabalho, faremos uma observação mais cuidada nesse aspecto. Nesta fase é relevante fazer uma breve passagem pela origem das imagens, a condição presente e o destino das mesmas, até chegarmos ao *Still/Frame*. Aqui passaremos pela Imagem, autor, observador e pelos lugares onde esta é vista, tendo, também, em conta a produção de significado.

2. BLOW UP- A AMPLIAÇÃO

2.1 Reprodução, processo e prova

And for the end ?

I've got something fab for the end. In a park. I only took 'em this morning. Going to get them on today. It's very peaceful, very still.

The rest of the book can be really violent. I think it's best to end it like that.

*Yes, it's best to end it like that.*⁶

Um crime é “aparentemente” cometido num parque deserto em Londres. Thomas, um fotógrafo de moda, regista, acidentalmente, o acontecimento através da lente da sua câmara ao tentar capturar uma cena romântica entre um casal de desconhecidos. É nesse momento, que a mulher (também ela inconsciente do sucedido) repara no fotógrafo e rapidamente se apressa a pedir-lhe o rolo que contém as fotografias em negativo, tiradas instantes antes, enquanto o seu amante desaparece de cena. Fica a ideia, por enquanto, que o fotógrafo registou algo que não devia, algo proibido, algo que pela sua importância, torna a mulher, que antes se mostrava feliz e

⁶Palavras proferidas por Thomas (David Hemmings), personagem central do filme *Blow-Up*, enquanto explica a Ron, seu amigo/editor, as novas fotografias que tirou – sem ainda as ter visto – no parque, nesse mesmo dia pela manhã. Trad. do *ing.* “E para o fim? Tenho algo de fabuloso para o fim. Num parque. Tirei as fotos hoje de manhã. Vou buscá-las hoje. É muito pacífico, muito quieto. O resto do livro pode ser realmente violento. Eu acho que é melhor terminar assim. Sim, é melhor terminar assim.” *trad.* Pedro Inock.

despreocupada nos braços do amante, frágil, apavorada e submissa, de forma a obter as fotografias que, por esta altura, adivinhamos serem de alguma forma, comprometedoras [Figura 1].



Figura 1. David Hemmings in *Blow Up* (Régie: Michelangelo Antonioni), 1966 by Arthur Evans / Neue Visionen Filmverleih GmbH/Turner Entertainment Co. Cortesia de Philippe Garne.

O fotógrafo resiste em ceder o rolo à mulher, dirigindo-se em direcção ao seu estúdio onde, horas mais tarde e após um momento/sessão de trabalho, um colaborador faz chegar ao mesmo as fotografias que havia tirado no parque nessa manhã. É então que repara numa arma e num homem, ambos em plano de fundo, percebendo, e confirmando através de múltiplas ampliações, que registou um crime, tratando-se, muito provavelmente, de um assassinato. Nesta história, o fotógrafo é David Hemmings e a mulher, Vanessa Redgrave, dois dos protagonistas do filme *Blow-Up*⁷ de Michelangelo Antonioni que estreava em Dezembro de 1966⁸. Esta obra foi aclamada e criticada pelas barreiras estéticas que quebrou, pela narrativa inspirada

⁷Trad. do Inglês : *História de uma fotografia*, de ANTONIONI, Michelangelo - (1912-2007). Adaptado do romance *Las Babas del Diablo*, CORTAZAR, Julio - (1914-1984)

⁸Esta obra de Antonioni, a sua primeira longa-metragem em língua inglesa, é considerada por muitos como sendo a sua *Magnum Opus*, e como tendo registado em 35mm uma das mais belas cenas eróticas da história do cinema.

na cinematografia *new wave* francesa⁹, assente em planos e sequências que hoje considerariamos normais e “modernos”, mesmo para o contexto social e cultural da época em que o mesmo surge.

Com esta premissa de “modernidade” que o filme nos apresenta, seria fácil associar esta expressão a uma análise mais circunscrita, um retrato da época (Londres, década de 60) e todas as suas compreensíveis referências e aspirações a um estatuto *cool* que tanto caracteriza a década em termos de estética como de cultura eminentemente *pop*, como refere José Geraldo, (...) “uma visão, em suma, daquilo que está, de modo até ostensivo, na sua superfície. Visto exclusivamente dessa maneira, *Blow-Up* seria apenas um documento histórico, uma importante peça de museu.”¹⁰ No entanto, como em qualquer obra desta dimensão na história do cinema, esta é naturalmente passível de ser interpretada de várias formas, consoante a área de estudo e especialização¹¹. Neste trabalho o foco recai sobre o ponto central do filme, o crime que o personagem julga ter registado, em fotografia. Esta questão fica em aberto¹² nesta obra sobejamente conhecida pela sua conclusão, ironicamente, inconclusiva¹³, mas a ideia a explorar é outra, e como escreve Roger Egbert¹⁴ na sua crítica ao filme:

“Whether there was a murder isn't the point. The film is about a character mired in ennui and distaste, who is roused by his photographs into something approaching passion. As Thomas moves between his darkroom and the blowups, we recognize the bliss of an artist lost in what behaviorists call the Process; he is not

⁹ Nas Palavras de COUTO, José Geraldo (crítico e jornalista) : A narrativa lacunar, aos saltos, com cenas que parecem terminar antes de se completar, a cenografia truncada, com ambientes imprecisos quanto à sua função (moradia, ateliê, escritório), os diálogos lacônicos, a expressão impassível do protagonista, a enigmática cena final, tudo parece confluir para a sensação de imprecisão, instabilidade, incompletude, oscilação de sentido. *In* site do Instituto Moreira Salles – IMS sobre “*Blow up*” de Antonioni.

¹⁰ COUTO José Geraldo, Como mergulhar em *Blow-up*, 09.12.16 <https://blogdoims.com.br/como-mergulhar-em-blow-up/>

¹¹ *ibid*

¹² É neste momento que a crítica se divide acerca da visão de Thomas, se de facto houve ou não um assassinato (ou foi tudo uma ilusão, uma vontade de ver que fez Thomas imaginar toda a situação).

¹³ A divisão de opiniões, aqui, tem como fundamento o regresso de Thomas ao parque, e a incerteza é apenas se o fotógrafo vê ou não um cadáver, ainda que no final de contas, a personagem o vê. E então a incerteza passa apenas a configurar a questão : Terá o fotógrafo testemunhado um crime (homicídio) ?

¹⁴ EGBERT, Roger. Crítico de cinema, prémio *Pulitzer* 1975. (1943-2013)

thinking now about money, ambition or his own nasty personality defects, but is lost in his craft. His mind, hands and imagination work in rhythmic sync. He is happy”¹⁵.

Nesta citação, iremos reter as expressões paixão e processo que, mais adiante, iremos desenvolver em maior detalhe. Aqui, ao referir esta cena, naturalmente, a presente pretensão é atribuir contexto à escolha do filme, cenas e ideia, para este trabalho. É desta forma, apenas natural, que dado o tema, de imediato sejamos convocados à cena em que Thomas utiliza o *Blow-Up*¹⁶ das fotografias para descobrir, imaginar, ver ou concluir, que algo tenha acontecido durante aquele período em que esteve no parque. Este termo, o *Blow Up*, tem como significado, neste contexto, *Ampliação*, como técnica fotográfica (referente a esta obra especificamente e, à qual se empresta como título). É nesta análise das fotografias, das mesmas ampliações destes *frames* da acção que decorreu no parque, que Thomas enceta, o que acima se designa por processo e é neste mesmo processo de ampliação e análise do *frame* que esta investigação é iniciada. “Photographs turn out to be ambiguous as evidence, however, as enlarging them does not make the motifs any more clear or more legible, On the contrary, it renders them increasingly blurred and abstract.”¹⁷

¹⁵Trad do Inglês: A questão, não é se houve um assassinato. O filme é sobre uma personagem incomodado em tédio e desgosto, que é estimulado pelas suas fotografias em algo que se aproxima da paixão. Enquanto Thomas se move entre a sua câmara escura e as ampliações das fotografias, reconhecemos a felicidade de um artista perdido no que as ciências comportamentais chamam de Processo; Ele não está a pensar em dinheiro, ambição ou nos próprios defeitos de personalidade, mas está perdido no seu ofício. A sua mente, mãos e imaginação funcionam em sincronia rítmica. Ele está feliz. In <https://chicago.suntimes.com/ebert/greatmovies/blowup.html> Trad: Pedro Inock

¹⁶ Def. Do Ing. *Blow Up* : *A blowing up: such as a :explosion b :an outburst of temper c :enlargement.* in <https://www.merriam-webster.com/dictionary/blowup>

¹⁷KLAUSE, Albrecht Schröder - Director da primeira grande mostra/exposição dedicada a explorar o filme de 1966, apenas sob uma perspectiva de fotografia. in *Blow-Up Antonioni's Classic Film and Photography* Ed. Klaus Albrecht Schröder, Walter Moser, graphic design by Manuel Radde, text(s) by Roland Fischer-Briand, Philippe Garner, Anna Hanreich, Gabriele Jutz, Astrid Mahler, Thomas Seelig, Walter Moser English 2014. 280 pp., 1020 ills. softcover, with magnifying sheet 23.10 x 28.90 cm ISBN 978-3-7757-3737-1

3-CONTEXTUALIZAÇÃO E ORIGEM

Foi, aproximadamente, em meados da década de 1960, que "o tempo surgiu não apenas como um tema recorrente, mas também como um parâmetro constituinte da própria natureza de uma obra de arte¹⁸". Com o aparecimento de performances, eventos, happenings, instalações e vídeos, a temporalidade da forma de arte, da obra em si, era central.

Na contemporaneidade o cenário mantém essa mesma índole, as formas de arte mais interactivas, como as baseadas em computador, exigem uma suspensão de tempo quando o espectador celebra um contrato com a máquina, que inaugura e sustenta a ação da arte. Na história da arte, a história dos media está inextricavelmente ligada aos desenvolvimentos da fotografia ao longo do século.

Memória e tempo, pessoal e histórico, são, efectivamente, a substância central da fotografia que, com a imagem estática e a imagem em movimento, introduziu artistas e amadores a uma nova forma de visualizar o tempo.

A fotografia, enquanto representação, envolve nitidamente o espaço¹⁹, mas, menos claro é o tempo, e é aqui que a revolução trazida pela fotografia e pela sua nova forma, a fotografia em movimento "o cinema", assume seu lugar cimeiro. Com a fotografia, o Homem começa a participar na manipulação do próprio tempo em si: guardando-o, capturando-o, trabalhando-o e criando variações no mesmo, com lapsos temporais, avanço rápido, câmara lenta e todos os outros conceitos vinculados ao tempo que são próprios da arte e da ciência fotográfica.

¹⁸ DUGUET, Anne-Marie, in Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art por HÖLLING, Hanna B. p.43 ISBN: 9780520288904

¹⁹"O espaço ocupado pelo objeto representado e o espaço da própria pintura ou escultura; o posicionamento da imagem, teoria aprofundada pelo Filósofo francês Bergson. Nas palavras de Donato Totaro : Nos primórdios do cinema, em 1907, Henri Bergson tornou-se um dos primeiros filósofos a incorporar o cinema num discurso filosófico. O seu uso do cinema foi relativamente inconsequente, apenas uma analogia inteligente e tópica para demonstrar o método pelo qual o intelecto apreende o conhecimento da realidade. O contexto para essa discussão foi o dualismo epistemológico de Bergson do intelecto e da intuição, talvez a área filosófica pela qual o autor é mais celebrado seja em torno das suas visões sobre o tempo (durée, ou duração). O cinema pode ter desempenhado um papel menor na filosofia de Bergson, no entanto foi de grande relevância para a teoria e a estética do cinema contemporâneo. E não por causa da crescente importância da recente teoria do cinema de Gilles Deleuze - que tem uma dívida enorme com Bergson -, mas porque Bergson foi o primeiro a dar expressão filosófica à 'ideia' do cinema: imagens em movimento." Trad. De Totaro, Donato in Henri Bergson on the philosophical properties of cinema. <https://offscreen.com/view/bergson1trad>: Pedro Inock

O estudo do "tempo" de Bergson influenciou, fortemente, artistas de todos os tipos (fotógrafos, artistas, escritores, poetas, coreógrafos, cineastas) pois o pensamento de Bergson seria o de posicionar o tempo no centro da metafísica, entendendo a realidade como fluxo, fundamentalmente o movimento do tempo.

"The essence of time is that it goes by; time already gone by it the past, and we call the present the instant in which it goes by. But there can be no question here of a mathematical instant. No doubt there is an ideal present-a pure conception, the indivisible limit which separates past from future. But the real, concrete, live present-that of which I speak when I speak of my present perception-that present necessarily occupies a duration. When is the duration placed? Is it on the hither or on the further side of the mathematical point which I determine ideally when I think of the present instant? Quite evidently, it is both on this side and on that; *and what I call 'my present' has one foot in my past and another in my future.* In my past, first, because 'the moment in which I am speaking is already far from me'; in my future, next, because this moment is impending over the future: it is to future that I am tending, and could I fix this indivisible present, this infinitesimal element of the curve of time, it is the direction of the future that it would indicate. The psychical state, then, that I call 'my present' must be both a perception of the immediate past and a determination of the immediate future."²⁰

"A essência do tempo é que ele passa", escreveu Bergson no seu livro *Matter and Memory* (1896) e foi neste livro e neste mesmo parágrafo que, falando de percepção e duração, escreve "O que eu chamo de 'meu presente' tem um pé no meu passado e outro no futuro." eram noções como esta que artistas e críticos tomaram para si, não apenas em âmbito acadêmico ou privado (em termos de círculos intelectuais) mas em todo o mundo ocidental, pois as noções de tempo de Bergson davam resposta a uma ânsia universal de compreensão deste fenómeno.

Sobretudo para os artistas, com recorrente fascínio pelo o corpo no espaço e no tempo, Bergson tornou-se figura inspiradora pela defesa entre interacção, intuição e percepção. Curiosamente, e por mais relevante que a sua teoria se apresentasse para os artistas, Bergson rejeitava a introdução da tecnologia nas artes, pois para este a

²⁰ BERGSON, Henri. in "Matter and Memory" Trad. N. M. Paul and W. S. Palmer, Zone Books. ISBN: 9780942299052 288, ed 1990. P. 177

intervenção da tecnologia iria toldar o que a intuição oferecia à percepção pura. Este processo, para Bergson, surgia basilarmente sem a ajuda de máquinas e tecnologia tal como se desenvolvia na época, ideia profusamente partilhada na contemporaneidade. “Distraction theorists claim digital devices destroy our ability to perceive greater truth and beauty”²¹. Mas é do conhecimento comum, no entanto, que, desde o início da fotografia, arte e tecnologia coexistiram em inseparável vínculo, o qual se prolongou por mais de cem anos. Este mesmo benefício atraiu artistas de movimentos surgidos na mesma época, como os futuristas, os quais, e especialmente, Giacomo Balla, vieram sugerir uma estética necessariamente mecanicista que adoptava a tecnologia fotográfica, aplicando-a sem reservas à pintura. Muitos outros como Eadweard Muybridge, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters e cineastas de vanguarda, foram, também, seduzidos com a capacidade de “capturar movimento em *frames*” que a câmara oferecia, ainda que esta sedução pudesse não ser directamente observável nos seus trabalhos. O fascínio sentido por estes autores manifesta-se e dura até aos dias de hoje. Se bem que, e como veremos terá sido para meados do século, que os avanços tecnológicos no cinema e no vídeo foram profusamente adoptados pelos artistas para formular e dar à luz ao que hoje conhecemos como arte multimédia.

Antes de me debruçar sobre arte multimédia e abordar o *Still* na sua polifonia de dimensões, afigura-se importante uma breve contextualização histórica (pela história da Arte) e antropológica da Imagem. Será importante ter em conta que antropologia das imagens, segundo Belting, não tem que ver com história da arte.

“É o estudo das condições para fazer imagens, para as usar, para as memorizar...e é isso que os humanos fazem com as imagens. Não com a arte. O corpo é um *media* livre, no sentido em que pensa imagens e cria imagens mentais por um lado, lembra-se delas e reconhece-a de novo...podem chamar-lhe cérebro mas o corpo é que as sente. E depois o corpo em si mesmo representa as imagens e transforma-se em imagens.”²²

²¹FUREDI, Frank, in The Independent Online, 2015 <https://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/features/age-of-distraction-why-the-idea-digital-devices-are-destroying-our-concentration-and-memory-is-a-a6689776.html>

²² Transcrição da entrevista em vídeo intitulada “¿Qué es la antropología de la imagen? Entrevista con Hans Belting - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía” Publicado a 03/02/2014 – in <https://www.youtube.com/watch?v=j8O90TYBtDw>

Aqui Belting, prossegue fazendo do corpo arquétipo da imagem, em particular quando , explica-nos “mostramos com cor, roupa, olhares, etc... Imagem em frente à obra de arte. Há imagens mentais e imagens materiais e o trabalho da arte não é mental, tem uma existência física. Pode ser datado, classificado, mostrado exposto...e esse é o objectivo da história da arte é estudar as obras de arte em condições espaço-temporais concretas. As imagens são muito mais fugazes, podem converter-se em imagens materiais ou usar apenas imagens mentais, sendo apenas imagens que reconhecemos e produzimos nós próprios.”²³, e é por esta razão que “as imagens não podem apenas ser o âmbito principal da história da arte. Por que o que seria das imagens do cérebro, como seriam estas tema de estudo para história da arte? Não podem sê-lo.”²⁴

Como ferramenta de criação de imagens para os cientistas que estudam a transição e o transiente, a fotografia (fotografia instantânea) tem sido tomada como a abertura de um campo visual outrora inacessível ao testemunho (biologicamente) inferior ao do olho humano. Mas, foi precisamente quando Henry Fox Talbot²⁵ tirou a primeira fotografia de um objeto em movimento, em 1851, que este foi guiado por práticas visuais existentes, projetadas para criar uma visão instantânea no próprio olho, explorando o pano de fundo para além do assunto. Na sua experiência Talbot usou um disco mecânico que girava criando assim o efeito final. Esta crueza e inventividade “revela uma pré-história oculta da fotografia iluminada por faíscas: as técnicas pré-fotográficas dos físicos para parar o tempo”²⁶.

Mas foi nas fotografias de *Cavalos em Movimento* 1878 de Muybridge, que estes registos foram os primeiros a capturar o que parecia ser a sequência real e discreta do movimento. Muybridge concebeu os meios de retratar a velocidade da corrida de um cavalo pela ação de várias câmaras montadas em fileiras e organizadas para partir em sequência enquanto o cavalo corria.

²³ *ibid.*

²⁴ *ibid.*

²⁵ FABIO Giorgi, William Henry Fox Talbot (1800 – 1877), oficialmente o criador do processo de fotografia baseado no princípio do negativo / positivo. O seu processo designado por calotipia serviu de base para a maioria dos processos fotográficos dos séculos XIX e XX, tendo desta forma contribuindo com os seus trabalhos para o desenvolvimento da fotografia como um meio de expressão além do simples registo formal do mundo. *in* <https://alternativafotografica.wordpress.com/2009/08/16/william-henry-fox-talbot/>

²⁶ RAMALINGAM C, Harvard University, Department of the History of Science- *in Stopping time: Henry Fox Talbot and the origins of freeze-frame photography. Abstract*

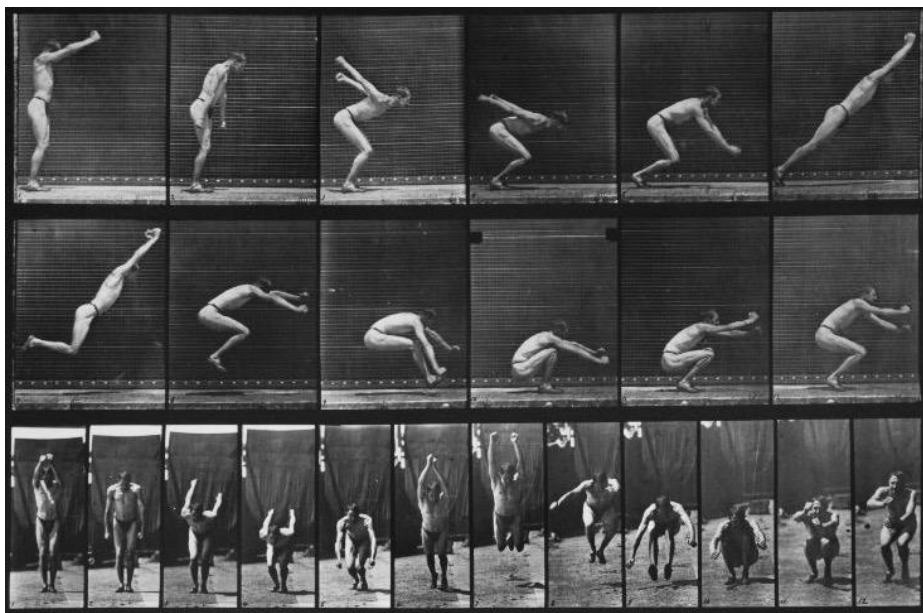


Figura 2. Animal Locomotion: Plate 163 (Man Leaping Forwards), 1887

Muybridge anexou um pedaço de corda ao obturador e estendeu-o pelo caminho do cavalo. Enquanto o cavalo corria em frente às câmaras de Muybridge, as cortinas eram soltas pelos movimentos do cavalo sobre a corda, cada uma criando uma imagem a 1/200 de segundo. Estes *Frames* resultantes, quando colocados lado a lado, mostravam o cavalo no que parecia ser movimento rápido contínuo [Figura 2]²⁷.

Inicialmente, as fotografias foram planeadas como auxiliares de estudos científicos, mas rapidamente foram adoptadas por artistas em estudos de movimento humano e animal, como observamos em obras de Balla, Boccionni, Duchamp, Galli, nas quais o retrato do movimento é realizado através da repetição.

²⁷ nota: Muybridge usou mais de vinte e quatro câmaras nas suas tentativas de aperfeiçoar a captura de movimento. Os resultados destes esforços compreendem os Estudos de 11 volumes em Locomoção de Animais (1888).

4-FREEZE FRAME, A DIFÍCIL TAREFA DA DEFINIÇÃO DO FRAME

4.1- a Imagem, os new *media* e tecnologia

Frame, *Freeze Frame* ou *Still*, são termos de difícil definição, pelo menos em *strictu senso*, mas, dificilmente, separáveis do conceito de new *media*. Já em *lato senso*, *Media*, que é o plural de *medium*, especifica formas de comunicação de massa, como jornais, revistas, televisão, rádio e Internet. No campo das belas-artes, *media* remete às matérias primas, procedimentos, dispositivos ou formas pelas quais uma obra é criada, ou seja, uma substância através da qual um efeito é propagado.

Mas aqui new *media* não se refere, por circunscrição temática, exclusiva e directamente à tradicional ou antiga noção de mídia que inclui pintura, gravura, escultura, etc. (e para o qual o termo está adequado e é utilizado). Aqui "novo" aplica-se no sentido de ser um termo relativo, em que algo é novo quando é criado, identificado ou aplicado pela primeira vez, e o seu *status* como "novo" é menor, ao longo do tempo e, por isso, substituído por algo mais novo.

Portanto, nesta acepção de arte contemporânea, novos *media* referem-se assim, também, a uma diversidade de materiais e tecnologias de desenvolvimento relativamente recente, tomados na criação, exposição e disseminação de novas formas de arte. Estes novos meios são extraídos de uma multiplicidade de origens, tanto dentro de um qualquer campo artístico, quer dentro do campo mais extenso das ciências e meios de informação e recreação. Pautada pelo compasso acelerado do desenvolvimento tecnológico, a *New Media Art* é uma categoria em constante mudança que abrange filmes, vídeos, fotografia, tecnologias digitais, hipertexto, áudio, computador e jogos de vídeo, etc. Em suma, está circunscrita, em grande parte, à recente e, extremamente abrangente, categoria de *Lens Based Media*²⁸.

Ainda que muitos críticos e historiadores de arte contemporânea rejeitem liminarmente classificações baseadas nos *media* e categorias, como a supra referida

²⁸ *Lens Based Media* ou Media Baseada em Lente, enfoca a abordagem de fotografia e toda a gama de formas cinematográficas contemporâneas como um único campo expandido. Media que trabalham com lentes e em luz têm como exemplos as seguintes formas: Fotografia de paisagem de retrato (trabalhando a partir do ambiente construído ou natural). Fotografia *Still Life*, (trabalhando a partir de objetos naturais ou manufaturados). Fotografia documental, fotojornalismo, fotografia narrativa, reportagem Fotografia de belas artes, instalação fotográfica Fotografia envolvendo uma imagem em movimento (televisão, cinema e animação). Novas práticas de media, como fotografia manipulada por computador e projeções fotográficas. Etc... Mais informação em <http://www.pzwart.nl/lens-based/>

Lens-Based Media, estas podem ser valiosas, enfatizando as tensões entre a prática artística e uma história e cultura muito mais ampla de uso e produção de mídia. Pensar na prática artística “baseada em lentes”, abre pontos de conexão entre uma obra de arte contemporânea e formas culturais tão diversas quanto um programa de rádio, uma série de televisão, uma fotografia de lazer, tirada com um telemóvel, ou mesmo uma pintura do século XVII na qual a ilusão de perspectiva foi produzida com o auxílio de ferramentas e tecnologias ópticas mais tradicionais.

Mas regressando, como referido anteriormente, ao termo *New Media Art* este é comumente aplicado a obras de arte, ou práticas artísticas que envolvam *media* não tradicionais ou, normalmente, associadas às Belas Artes em sentido mais clássico. Pinturas, desenhos e esculturas são frequentemente (embora às vezes erroneamente) vistas como obras originais e únicas de autoria de um único indivíduo, mas “o surgimento da fotografia, cinema, vídeo, áudio e outras tecnologias vieram permitir a reprodução por meios mecânicos ou digitais, e este facto altera radicalmente a relação entre arte e originalidade.”²⁹ como observaremos em Berger mais para diante.

Esta é uma das razões pelas quais os artistas associados à Vanguarda histórica, procurariam radicalizar a relação entre arte e sociedade, e era frequente a rejeição da pintura ou escultura, em favor da imagem instantânea ou em movimento, e.g fotografia ou do cinema. No entanto, e inevitavelmente, os *media* que inicialmente eram tomadas pelo mundo da arte como “novas” (como o vídeo nos anos 60) depressa se tornaram “*household terms*”³⁰ familiares e até convencionais. Os artistas e autores da época também foram atraídos para a *media* não tradicional dado o interesse específico de explorar a relação (em rápida mudança) entre *media*, sociedade e tecnologia .

Estas inquietações eram frequentemente reconhecíveis e importantes no trabalho de artistas associados aos movimentos da Arte Cinética e Fluxus durante a década de 60, como Wolf Vostell, Joseph Beuys e, sobretudo, Nam June Paik, cujas instalações e esculturas envolviam tecnologias audiovisuais que utilizava como forma de explorar e contestar o poder dos meios de comunicação em massa³¹.

²⁹ BENJAMIN, Walter, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” in *Illuminations*, (ed.) Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, London: Fontana, 1973, p. 219-254.

³⁰ Adaptado da expressão inglesa “*household names*”, utilizada para designar algo conhecido do público ou de disseminado mediatismo.

³¹ SHANKEN Edward A. *Art and Electronic Media*, London: Phaidon, 2009. p.24

5- O *FRAME* ENQUANTO CONTINUIDADE E PERSISTÊNCIA.

5.1- O Vazio, O sujeito e a Duração

É possível, mais recentemente, traçar uma continuidade dessa mesma tradição crítica que estes *media* permitiam na obra de uma geração bastante mais contemporânea de artistas, estes que trabalham com *media* ainda mais recentes, como videojogos, realidade virtual, etc. e a forma de os incorporar em disciplinas de carácter mais, ou igualmente, efêmero. Mas, apesar da pretendida característica efêmera de muitas outras disciplinas artísticas (*Performance*, *Videoarte*, *Videoperformance*, etc.), aquilo que mais frequentemente retemos são fotografias, *frames*, nomeadamente das mesmas peças de vídeo, performances ou happenings em que não ocorreu gravação, ou mesmo a evolução destas disciplinas tais como a *Videoarte* para uma forma de instalação (uma vez que requerem suporte físico, projector, espaço).

Ainda que uma obra em vídeo possua um carácter premeditadamente tridimensional ou de instalação, há sempre uma preocupação grande em “dar a ver” e deixar à imaginação um fragmento congelado da acção que se passa no mesmo vídeo.

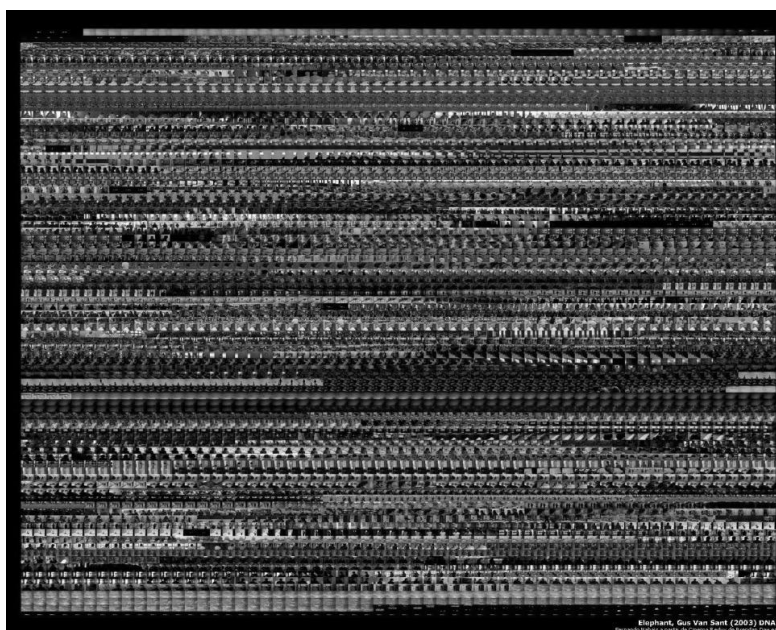


Figura 3. adaptação do conceito de Cinema Redux ao filme *Elephant*, de Gus Van Sant.

É aqui que a questão do *Frame* se torna mais pertinente, uma vez que este existe no instante, e como tal (de uma forma prática) não se afigura possível ter um

livro que aborde performance ou Videoarte sem um ou mais *stills* que condensem a sua essência, em que estes funcionam como um pequeno *preview*, ou ideia da totalidade, que nos deixe intrigados e/ou com a sensação de ausência, mas, arriscando, em caso algum, será possível incluir todos os *frames* numa determinada publicação ou suporte, sem perder a narrativa, o movimento, distância aurática criada (pela obra original). É a sequência natural na lógica gestaltiana ou a noção temporal que se dissipa e se reconfigura e, aqui, o corpo perde-se numa outra forma de imagem, no espectador.

As condições em que o *Frame* existe e se assegura são aqui dilatadas até se extinguirem, para além da sua presença singular concreta, tanto na sua aceção temporal de diacronismo, como na de sincronicidade.

É em 1972, que Roland Barthes na sua obra *Câmara Clara*³² estabelece atributos-chave pertencentes à relação do *Still* fotográfico com o Tempo. Particularmente, Barthes sugere que tal como a imagem fotográfica congela um momento do tempo, também congela uma imagem parada de vida, que eventualmente, com o passar do tempo se transformará numa imagem da vida depois da morte. Em várias passagens o autor associa a imagem fotográfica com a morte, mas nega que esta presença possa acontecer/aparecer no cinema. Não só o cinema não tem *Punctum*^{33/34}, mas perde e disfarça em simultâneo a sua relação com as características temporais do *Still* fotográfico pelo seu movimento.

Esta associação com a morte, leva-nos a dois exemplos muito rápidos dados por Hans Belting numa palestra intitulada *Iconic Presence, Real Presence* em torno

³² BARTHES, Roland, *Câmara Clara*, Edições 70 ISBN 9789724413495

³³ Autor desconhecido:(...)Segundo Roland Barthes “as fotografias que são verdadeiramente fotografias para si, possuem dois elementos estruturais. 1) algo nelas desperta um interesse geral, «um afecto médio». A este elemento Barthes chama *studium*, palavra latina cujo significado imediato é estudo, gosto por alguém, «uma espécie de investimento geral». 2) este *studium* é quebrado por algo que salta da fotografia como uma flecha e o trespassa. É o *punctum* da foto, palavra que remete para picada mas também para pontuação e marca. «O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)». O acaso tem uma importância decisiva na visão de Barthes da fotografia, desvalorizando, por isso, as fotos encenadas.”

³⁴ Outra observação em torno do *Punctum e Studium* por TENÓRIO DA MOTTA, LEDA. in Roland barthes em *A câmara clara*, o semiólogo infiel p.20 : *studium* é um campo de estudo “*qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, l'étude, mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général empressé certes, mais sans acuité particulière*” (Barthes, 2002a: 899); o *punctum* é o lugar das sentimentalidades, um ponto cortado no tempo e no espaço, onde está depositado todo um momento de emoção. Nas palavras de Barthes, “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge [mas também me mortifica, me fere]” (Barthes, 2002a: 809)

das ideias de ausência e presença que explora no seu livro *Antropologia da Imagem*³⁵. É em torno desta obra, que destacamos o primeiro exemplo de relevo. Este é um conto, uma história contada por Plínio que aqui é relatada, “a lenda do início da pintura: onde na noite anterior à partida do amado para a guerra a filha do ceramista Debutades, auxiliada por um foco de luz, projecta a sombra do amado contra uma parede e pinta o perfil da silhueta contra esse suporte”³⁶ [Figura 4].



Figura 4. (pormenor) Joseph-Benoit Suvée: *Invention of the Art of Drawing* (1791); Groeninge Museum, Bruges

Assim, a “pintura nasce ‘da fixação da sombra do amado na tentativa de aprisionar, na imobilidade da imagem’³⁷, a sua alma, esperança semelhante à encontrada na prática egípcia que guarda o *ka* (a alma) nas estátuas dos mortos. A sombra na parede é alma e duplo e funciona como possibilidade de visualização do que, na tradição ocidental, corresponde à essência ou ao verdadeiro ‘eu’ do indivíduo que a origina. Por outro lado, a dependência entre sombra e corpo vivo testemunha o facto de o corpo estar (ou ter estado) efectivamente ali, na situação que originou a cena pintada.”³⁸

³⁵ BELTING, Hans, *Antropologia da imagem*, Ed. Kkym, ISBN 9789899768451

³⁶ CORDEIRO, Marta, *in* Mendes Brígida, *o Corpo em Desaparecimento*, Publicado na revista *Umbigo*, N.33, 2010

³⁷ Para Belting, esta seria a representação da primeira imagem jamais feita pelo homem, que aqui tem como significado a presença física.

³⁸ CORDEIRO, Marta, *in* Mendes Brígida, *o Corpo em Desaparecimento*, Publicado na revista *Umbigo*, N.33, 2010

Já o segundo exemplo, prende-se com a forma como em Olmec, México, a tradição, cultura daquele povo, pedia que se procedesse à colocação de máscaras sobre os rostos dos mortos durante o ritual fúnebre, pois, como refere Belting, com o passar do tempo, o rosto desaparece mas o crânio sobrevive, e esta lacuna que aqui existe é preenchida pela máscara e é, então, que a máscara e a cara/rosto entram numa série de combinações multiformes, também físicas de presença.

Belting é sobejamente conhecido pelo seu trabalho da antropologia das imagens e para ele, esta disciplina não tem que ver com história da arte. “É o estudo das condições para fazer imagens, para as usar, para as memorizar...”³⁹ e, novamente, “o trabalho da arte não é mental, tem uma existência física. Pode ser datado, classificado, mostrado exposto...e esse é o objectivo da história da arte é estudar as obras de arte em condições espaço-temporais concretas.”⁴⁰

As imagens são muito mais fugazes segundo o autor, e regressando às ideias de ausência e presença, estas mesmas imagens podem converter-se em imagens materiais ou usar apenas imagens mentais, mas, no fundo, acabam por ser apenas imagens que reconhecemos e produzimos nós próprios.

Talvez, por esta razão, Belting entenda que as imagens não podem de uma forma linear, ser o âmbito principal da história da Arte deixando a pergunta: “O que seria das imagens do cérebro, como seriam estas tema de estudo para história da arte? Não podem sê-lo.”⁴¹

É nesta ideia de máscara e sombra da história de Debutades a florada por Belting que somos remetidos, de imediato, para o início deste capítulo e para a formulação que, enquanto elemento/*media* capaz de congelar o tempo (ou assim se pretendia, também com Talbot), estas máscaras seriam uma tentativa, ainda que mais primitiva de eternidade física, mas o primeiro gesto de incorporação daquele *frame* ao corpo, estabelecendo, historicamente, uma das primeiras tentativas de transpor a realidade tangível (*Studium*) operada e representada pela máscara, eternizando-a e transpondo-a, através da aplicação dessa mesma imagem, desse *freeze frame*, sobre o crânio, criando um *Punctum*.

³⁹ Transcrição da entrevista em vídeo intitulada “¿Qué es la antropología de la imagen? Entrevista com Hans Belting - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia” Publicado a 03/02/2014 – <https://www.youtube.com/watch?v=j8O90TYBtDw>

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

Esta ideia tem ainda o reforço pela primeira história, de Plínio, em que a criação da sombra é não apenas a tentativa de sobrevivência, imortalização do corpo, mas uma dissipação do vazio, uma destruição da Aura, repetição da presença/imagem, apagamento da distância, e neste caso a “conjunção entre o amor e a morte”⁴², o *pothós*⁴³ como refere Tomás Maia na sua obra *Assombra*, referindo o autor: “a imagem é o que deveria permanecer na ultra-sombra e que de lá sobreveio. Assombra”⁴⁴.

É nesta determinação que, e curiosamente, para o âmbito deste trabalho, Tomás Maia nos introduz, nas palavras de Kofman⁴⁵ (e em contexto similar), que “a compulsão à repetição”⁴⁶ não visa recuperar um ‘sentido pleno’ que estaria perdido na memória (ainda perdido mas recalcado)”⁴⁷. Este sentido pleno que aqui se refere presente no estado intersticial de vazio (entre repetições) poderá, eventualmente, configurar, de uma forma mais literal, o vazio mecânico entre cada repetição de uma fotografia em movimento, de um contínuo de *frames*.

“Choose Edit>Fill and from the Use menu, choose Content-Aware. Click OK and Photoshop fills the selection with surrounding pixels and blends them. The *voodoo* it uses to fill your selection is random and changes each time you use the command. So if at first you don't succeed.”⁴⁸

⁴² MAIA, Tomás, *Assombra*, Ensaio sobre a origem da imagem. Assírio e Alvim, ed 1265. Jul 2009, ISBN 9789723713596. p.151

⁴³ “[...](Amor enlutado ou Saudade, uma vez mais, que remete para uma solidão, em vez de nostalgia. Sempre prometedora de um regresso e de uma reconciliação com a dor).[...] in MAIA, Tomás, *in Assombra*, Ensaio sobre a origem da imagem. Assírio e Alvim, ed 1265. Jul 2009. p.151

⁴⁴ MAIA, Tomás, *Assombra*, Ensaio sobre a origem da imagem. Assírio e Alvim, ed 1265. Jul 2009. p.152

⁴⁵ Filósofa, escritora e ensaísta judia francesa ligada a Jacques Derrida (1930 - 2004). Polónia a 14 de setembro de 1934. Paris, a 15 de outubro de 1994. Autora dos livros: *L'Enfance de L'art: une interprétation de l'esthétique freudienne* (1970); *Nietzsche et la Métaphore* (1972); *Chambre obscure de L'idéologie* (1973); *Mélancolie de l'art* (1985); *Freud and Fiction* (1991) e o ensaio *Freud, lecteur* (com Hélène Cixous)., Trabalhou com Gilles Deleuze (1925 - 1995) e Balthazar Klossowski (1908 - 2001) nas releituras de Freud e Nietzsche.

⁴⁶ Assunto que se afluorará mais para diante, sob o pensamento de Soren Kirkegaard, da sua obra “A repetição- Um ensaio em psicologia experimental” como expressão do que é a recordação.

⁴⁷ MAIA, Tomás, *Assombra*, Ensaio sobre a origem da imagem. Assírio e Alvim, ed 1265. Jul 2009, ISBN 9789723713596. p.151

⁴⁸ tutorial de photoshop, em como utilizar a ferramenta auto-fill para preencher os espaços vazios entre pixeis, onde o programa, através do seu algoritmo, “cria” ou preenche o vazio por proximidade ao pixel anterior e o pixel seguinte, in <http://planetphotoshop.com/removing-objects-with-content-aware-fill-and-patch-in-photoshop-cc.html>

O vazio mecânico que aqui se convoca, na citação, toma uma configuração tecnológica e de feição mais literal, representada pelas instruções de uso do software *Photoshop* [Figura 5] e respectiva ferramenta de “preenchimento” *fill* ou *auto-fill*, que nos incita à reflexão de quanto este processo se assemelhará mecanicamente à nossa imposição de memórias para criar imagem entre imagens, nos vazios, estando o sujeito “ciente do conteúdo”.

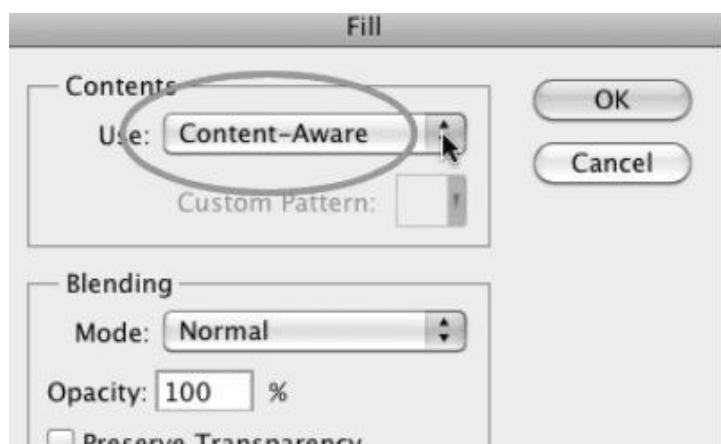


Figura 5. The Content-Aware Fill option in Photoshop CS5. Image © 2010 Photoshop Essentials.

Não será nestes espaços entre imagens, que preenchemos⁴⁹ com as nossas próprias imagens, projectando aura e atingindo totalidade? Extrapolando, talvez esta distância, este vazio entre cada imagem, faça mais sentido se este vazio, não se configurar como o espaço entre a imagem precedente e a imagem subsequente, mas entre cada imagem e o espectador.

“A representação do vazio é sempre uma representação plena, que se decompõe na análise em dois elementos positivos: a ideia, distinta ou confusa, de uma substituição, e o sentimento experienciado ou imaginado, de um desejo ou de um desapontamento. Nesta dupla análise conclui-se que a ideia do nada absoluto entendido no sentido de uma abolição de tudo, é uma ideia autodestrutiva, uma pseudo-ideia uma simples palavra”⁵⁰

⁴⁹ É importante notar que aqui este processo não pretende abordar – por enquanto – o processo de visibilidade, de tornar visível o invisível presente na ideia “*out of frame*”.

⁵⁰ BERGSON, Henri, *A evolução criadora*. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 252.

Será apenas lógico que o processo não assuma uma posição em detrimento do outro (vazio entre *frames* ou entre *frames* e espectador), mas ambos num gesto de reciprocidade, uma vez que:

“O acto de ver depende sempre de um sujeito, de um corpo integrado no mundo (...) e é nesta dupla visibilidade do corpo que tem origem a implicação do espectador na obra. (...) A obra, como antes referi, uma vez que depende da existência de um corpo e de um tempo de experiência, provoca os sentidos (definidos, físicos; e indefinidos, afectos). É neste jogo de sentidos definidos e indefinidos que a presença corpórea se perde e se encontra, entre sensações, percepções e afectos numa comunicação entre o espaço físico e o espaço da obra”⁵¹

Aqui, a distância da obra, (ou a aproximação neste contexto), por relação, também duracional entre “Primeiro *frame* e sujeito” e “segundo *frame* sujeito” pode ser aquela entre presença e representação em duas fases, temporalmente sequenciais. É aqui e parcialmente para este argumento, onde Zunino sustenta, que em Bergson, “é a distância entre estes dois termos, presença e representação, que parece justamente medir o intervalo entre a própria matéria e a percepção consciente que temos dela”⁵²

“Esse ‘intervalo’ não foi pensado por Berkeley quando se reporta à ‘percepção imediata’, sem embargo, ele distingue a apresentação da representação de ideias por meio da identificação entre ideia e objeto sensível; a ‘ideia sensível’ não pressupõe uma substância material separada da consciência.”⁵³

⁵¹ VAZ, Catarina. “da Teatralidade ao simulacro: A condição empática do espectador”, Tese de Mestrado. FBAUL . 2014 Obra gentilmente cedida pela autora. p37

⁵² BERGSON, H. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p32 p70

⁵³ ZUNINO, P.E, Bergson: la métaphysique de l’action, 2010, 307 f. Thèse (Doctorat) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2010. p32. In http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/.../2010_PabloEnriqueAbrahamZunino.pdf



Figura 6. Videocircle 2000 por Danny Yung, cortesia Videotage⁵⁴

Esta separação pode fazer, então, com que a ideia aqui se possa referir ao gesto da intuição real, e esta expressão utilizada por Bergson serve para se referir à “percepção imediata, porque esta já vem misturada com afecções e lembranças. Todo o trabalho de depuração da percepção (teoria da percepção pura) foi uma maneira de nos conduzir a essa mesma intuição. A percepção pura, no limite, não é real, é uma abstração que tende a reduzir a percepção ao movimento presente, ao estímulo instantâneo, mas é impossível deter a duração e fixar-se nesse ‘instante’. Por isso, a percepção real é uma intuição que já supõe uma mistura de percepção e lembrança em graus variados, mas nunca se reduz ao instante. O paradoxo do imediato reside justamente nessa mediação tácita.”⁵⁵ Podemos separar teoricamente a percepção pura da lembrança pura, na prática, elas penetram-se (fenômeno de endosmose) e o que temos são sempre “estados mistos de percepção pura e de lembrança pura”⁵⁶

Quando se refere a ideia de vários vazios contidos entre cada *frame* [Figura 6], preenchidos pelo sujeito (= verdade, acepção *Badiouana*), podemos indagar que este intervalo seja o gesto (um movimento criador), como referido anteriormente, mas

⁵⁴nota: Nesta obra de Yung, observamos um círculo fechado de monitores, cada um com uma imagem, um vídeo, uma narrativa. Mas apesar da ideia de completude da forma geométrica de disposição da obra, os intervalos que existem entre cada monitor podem ser interpretados como um questionamento da multiplicidade, decomposição e repetição do vazio, que aqui se aborda .

⁵⁵ ZUNINO, P. E. A. Bergson: la métaphysique de l'action, 2010, 307 f. Thèse (Doctorat) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2010. p32.

⁵⁶ BERGSON, H. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p70

a problemática aqui vem directamente ao encontro da multiplicidade de gestos/vazios e essa separação, no processo de criação de estrutura ou narrativa pode, eventualmente, criar um sentido, não só de não pertença mas, de falta de unicidade. Senão, como reforça Vieira Júnior, “ao supor a possibilidade de vários ‘vazios existentes’ ocorre uma espécie de perturbação do regime do mesmo e do outro (no quadro da teoria ontológica do múltiplo), decorrendo no procedimento de ‘ter de fundar a diferença em outra coisa que não a pertença’ ”⁵⁷.

Neste ponto, Zunino explica que em torno desta ideia de diferença, “para Badiou, não há ‘vários vazios’, existe apenas um, a unicidade aqui não é a da diferença, mas da in-diferença irremediável. A unicidade daquilo que é marcado na apresentação como inapresentável, nunca como apresentação do um. Afirmar a vacuidade do vazio é marcar este com um nome próprio”⁵⁸. Observemos em Badiou a ideia de subtração do múltiplo, de zero reforçando esta ideia:

“o ser investe as Ideias da apresentação do múltiplo puro na forma de unicidade que um nome próprio assinala. Para escrever esse nome do ser, esse ponto subtrativo do múltiplo – da forma geral pela qual a apresentação se apresenta, e portanto é – os matemáticos foram procurar um sinal distante de todos os seus alfabetos costumeiros (...) emblema do vazio, zero, zero acrescido da barra de sentido.”⁵⁹

⁵⁷ BADIOU, Alain. O ser e o evento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFERJ, 1996, p.62

⁵⁸ VIEIRA JÚNIOR, Roberto, *in* Laclau e Badiou: Acontecimento e simulacro. Consultado online em <https://wp.ufpel.edu.br/legadolaclau/files/2015/07/roberto-junior.pdf> p13

⁵⁹ BADIOU, Alain. O ser e o evento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFERJ, 1996, p.63

6- DAR A VER E SER VISTO

6.1- Distância, decepção e intencionalidade

Muito daquilo que nos é oferecido culturalmente serão métodos para, supostamente, manter e sustentar o nosso interesse e, parece-me ser relativamente fácil, a ideia de nos vermos essencialmente como vítimas, entidades passivas, que necessitam ser estimuladas e excitadas, ou, por outras palavras, o interesse não é um atributo inerentemente nosso, mas algo latente dentro de nós que pode ser provocado e fomentado.



Figura 7. Whitehardt's attorney television ads⁶⁰

Aqui, deve-se mencionar que muitos dos paradigmas com que vivemos possuem esta dinâmica subjacente e imagina-se que toda esta ideia desenvolva, ou seja, em si própria seja uma perspectiva interessante, colocando o sujeito individual no controlo da sua capacidade de envolvimento. Ao trabalhar em vídeos de longa duração temporal existe a preocupação com as constantes relações sinedoquais entre a parte e o todo, em que a parte de algo se relaciona com o todo, de que forma o todo exemplifica a parte, o nível de concentração e a tentativa de transformação, — a experiência subjectiva individual, a percepção colectiva, as preocupações ideológicas em como os sistemas de tomada de decisão das pessoas estão *in situ* e em acção (e.g. Figura 7).

⁶⁰Whitehardt's attorney television ads *in* <https://www.youtube.com/watch?v=Q3wX5pOUIw>

É significativo neste trabalho a particular relevância do tempo e do *zeitgeist*⁶¹ na percepção, e, como se tem vindo a questionar: “o que preenche a mente das pessoas a dado momento?”. Parece-me haver uma tendência permanente, no campo das artes visuais, numa determinada narrativa ficcional ou não, a esquematizar a forma pela qual os indivíduos apresentam tão grande atenção a esta questão. Do ponto de vista artístico e no seu processo, reparo na existência de um confronto actual (numa perspectiva quase de marketing) entre a superficialidade, aquilo que prende a atenção imediata e a profundidade do que jaz, de forma dormente, sob a superfície do que é publicitado. Esta ideia força-nos gentilmente a colocar na balança as ideias de profundo e estreito *versus* largo e superficial, enquanto exercício.

Será, de facto, a ideia de superficialidade algo negativo? Entendo que essa perspectiva, a nossa capacidade de nos mover sobre a superfície, tende a permitir o ‘olhar para baixo’ e estudar a profundidade, em permanência.

“Não há temas nobres por um lado e temas vulgares por outro, tal como não há episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo. (Rancière, 2001, p. 37)⁶²”

Assim, é de realçar a importância de momentos e epifanias (acima da superfície olhando para baixo) considerando que, aqui epifania será um momento em que se está consciente da relação de todo e parte, de uma forma imensamente abrangente e forte, estabelecendo-se uma relação com algum tipo de discernimento (esse mesmo imprescindível no entendimento das narrativas), neste caso ainda abrangente e introdutório – de uma vida, também, em sociedade, para além da imagem, ainda. Agora, como se alcança isso? Será que agora se compreende o todo, a totalidade? Não será isto que todos procuramos incessantemente, estas epifanias, que apenas se encontram prestando atenção constante à totalidade e ao detalhe?

⁶¹ Zeitgeist, do alemão (de Zeit ‘tempo’ + Geist ‘espírito’). Espírito de determinada época; tudo aquilo que caracteriza um período específico. "zeitgeist", part/in Dicionário Priberam da Língua.

⁶² Rancière, J. *In* L’Inconscient esthétique. Paris: Galilée, 2001.

Como diria G. Flaubert, *Le bon Dieu est dans le détail*⁶³ e já que Deus também é onisciente e sempre presente e iminente, talvez o requisito para tal seja ter esse Deus consciente. Portanto, a escolha do que se vê e se mostra tem que ver directamente com a forma como experienciamos o mundo, assim, e de uma forma mais exponencial, o nosso comportamento pode, em grande ou menor medida (e esta é uma questão filosófica que afeta a palavra) determinar as nossas percepções, sendo estas sempre acidentais, circunstanciais, contingentes.

‘Tudo’ refere-se, assim, à maneira como vivenciamos o mundo e esse nível de compreensão da contingência é o que torna possível um *ethos*⁶⁴, um ‘pôr um fim’ a ‘tudo’. É importante compreender que este *ethos*, e as necessárias contingências que estão subjacentes à interpretação, podem, através da imagem, forçar narrativas inexistentes de forma a estabelecer uma ponte lógica entre aquilo que nos é dado *versus* o discernimento e as memórias que nos preenchem.

É neste ponto de confronto com o vazio, nesta criação de uma narrativa imaginária, que há que tomar decisões, e esse processo de tomada de decisão, ainda que ambivalente assenta do lado do criador, de quem possui o gesto criativo, de quem edifica uma obra, sobretudo quando esse gesto e toda a informação estão à ‘superfície’ daquilo que se quer contar ou transmitir.

Neste sentido, a narrativa torna-se bastante instável e resvaladiça, através da forma como mimetiza um certo determinismo, e assim, num gesto de indeclinabilidade, faz tanto por nós, emocionalmente.

Talvez, nesta mesma descarga emocional do confronto com essa narrativa que desenvolvemos, ou que nos é dada, subsista a ideia de inevitabilidade e catarse (com laivos incontornáveis de tragédia grega). Já os gregos associavam os dois conceitos de forma bastante directa, a ideia de inevitabilidade trágica como catártica em grande extensão. Mas tal como os gregos naquela época, também nós na contemporaneidade entendemos haver uma libertação, uma purga neste confronto, porque todos nós encontramos a forma através da qual a narrativa impõe uma forma estruturada de determinismo na nossa experiência contingente.

⁶³ Do Fr. : Deus está nos Detalhes/pormenores.

⁶⁴ *Ethos* (grego *éthos*, -ous, costume, hábito) substantivo masculino 1. [Sociologia] Conjunto dos costumes e práticas característicos de um povo em determinada época ou região. 2. Conjunto de características ou valores de determinado grupo ou movimento. "etos", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/etos> [consultado em 18-01-2019].

Poderá ser desta forma explicitado,(provavelmente de forma mais leve) pois a nossa cultura é bastante mais desenvolvida hoje, porque tendemos a descortinar e compreender o desconfortável conceito de “pós-modernismo”, e talvez sejamos a primeira cultura que entende perfeitamente esta ‘faca de dois gumes’ em que a narrativa nos oferece tanto, quanto subtrai.

Somos muito cuidadosos com o que emprestamos à nossa “suspensão da descrença”⁶⁵, pela razão que muitas imagens/formas narrativas (e de narrativa) contemporâneas são pré-programadas para minar as suas próprias capacidades catárticas, criticando frequentemente esse papel sob o qual se apresentam a nós, ao indivíduo. E quando produzimos uma narrativa sobre as coisas, quando construímos uma narrativa sobre qualquer coisa que seja, é justo concluir que estamos cada vez mais conscientes de que ela nos tira tanto como dá.

Mas em bom rigor, com as ideias anteriores, e sem pretensiosismo subjacente, o tipo de recepção cultural e apetite saudável por narrativas mais lineares e simples, dificulta a construção de narrativas mais complexas, muitas vezes, puramente em detrimento, por vezes, e não só, de uma recepção imediata e superficial da ideia para as massas, o que faz com que seja bastante difícil para públicos mais sofisticados aderir a estas narrativas mais directas, meramente através das imagens.

É neste ponto que se afigura necessário escrutinar nesta sociedade da decepção, a relação entre a ideia de desilusão e empolamento e, expectativa e realidade, antes de desenvolver uma mais aprofundada noção de *Frame/Still*⁶⁶.

Quando aqui se refere sociedade da decepção, faz-se a florando a obra homónima de Gilles Lipovetsky, que, e de uma forma talvez ingrata para o autor, se pode resumir a uma análise, em tom crítico, de uma sociedade de hiperconsumo, de valores estritamente capitalistas, onde a paradoxal ‘felicidade insatisfeita’ e todos os seus desdobramentos são analisados. Esta é, também, segundo Ani Mari Born, uma obra onde “A espiral da frustração, consagração e descrédito da democracia é uma

⁶⁵ O receptor sabe que a narrativa não é real, mas, culturalmente, aprendeu a suprimir o desiderato de verdade, a fim de poder apreender a ficção como se da realidade se tratasse. Este fenómeno tem sido observado em todas as eras e não se limita aos textos narrativos literários, podemos verificá-lo no cinema, na banda desenhada e em todas as outras formas de expressão artística aos quais o conceito de narrativa pode ser aplicado. ALVES, Jorge, in <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratividade/>

⁶⁶ Da falência de cada uma destas distinções desprende-se um fio do pensamento estético de Rancière – do debate em torno da relação entre o inconsciente estético (de Baumgarten a Schelling passando por Kant) e o inconsciente freudiano à exploração do conceito de espectador emancipado, passando pela problematização do conceito de modernidade e das suas fronteiras... É sobre este último tema – crucial para compreender o propósito subjacente à conceptualização do regime estético da arte CACHOPO, João Pedro, Momentos estéticos: Rancière e a Política da Arte ISSN 1981-7827 p29

esperança sempre renovada, respectivamente”⁶⁷. Esta obra, *A sociedade da decepção*, foi trazida à luz desta investigação pois a expectativa “(...) a publicidade (neste caso) aparenta-se mais a um poder moderado que a uma dominação totalitária”⁶⁸ portanto, será aqui que voltamos a trazer a ideia de descortinar o pós-modernismo, e a entrada numa era contemporânea de contingências, em que a ideia da existência de uma narrativa nos retira, substancialmente, mais do que dá.

Tal como foi, anteriormente, elaborado, se a escolha ou desejo do observador, público, consumidor, neste espetáculo eufórico, for a expectativa do cumprimento de uma hipotética promessa de narrativa linear (e arrisca-se, consumista), fazendo assim com que essa escolha (esse desejo manifesto do que se vê e se mostra), tenha que ver directamente com a forma como este experiencia o mundo. Será aí que o comportamento, em grande medida, vai determinar as nossas percepções e empolar a sensação de decepção face ao que nos é ‘prometido’ pela imagem.



Figura 8. *Frame* : Superman Returns (2006) – Autor desconhecido

Mas quando se fala na forma como o indivíduo experiencia o mundo e o vive idiossincraticamente, apesar da ideia de Lipovetsky, é em Born⁶⁹, que encontramos

⁶⁷ LIPOVETSKY, Gilles. *A sociedade da decepção*. Barueri, SP: Manole, 2007. 84p. (p. 180)

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹BORN, Ani Mari Hartz Doutora pela UNISINOS; MBA em Marketing (ESPM/ RS), mestre em Comunicação Social (PUC/RS), e professora adjunta da ESPM/RS.

esta opinião acerca da ideia do autor, “Quando falamos em sociedade da decepção, não pretendemos insinuar que a desmoralização absoluta seja a marca distintiva da nossa época. A maior provocação, portanto, fica por conta do título impactante.”⁷⁰ Esta ideia inverte os papéis, e quase como se lhe pudesse ser atribuída uma responsabilidade, esta é invertida, e o ónus da prova é, assim, remetido aos fazedores de imagens, responsabilizando-os pelo que é dado a ver, responsabilizando-os também pela decepção do receptor [Figura 8].

“A decepção não é um fenómeno próprio só da nossa sociedade, ela acompanha a condição humana. As sociedades modernas, individualistas, possibilitaram um sonho de uma felicidade crescente para todos. A democracia abriu caminho para o mito da felicidade colectiva. A sociedade de consumo propõe, incessantemente, novos desejos. Podemos e queremos cada vez mais. Nas sociedades tradicionais, havia a infelicidade, claro, mas ela era ligada a Deus, à ordem das coisas.”⁷¹

O que é dado a ver, sob a forma de imagem, jamais recebe atribuição de culpa, mas sabemos que, quanto à imagem, descobrimos que “sob a máscara de um menino inocente⁷², esconde-se um deus perigoso”⁷³, e tudo isto é um receptáculo capaz de excesso, inclusive na decepção. Esta ideia latente de ‘possibilidade de transgressão’ confere à imagem um estado fluido e poder excepcional, tão único na sua essência quanto a eterna individualidade do espectador que a vê. No entanto, estas imagens, não podem ser objecto de recurso em nome de uma justiça. Portanto, quando se refere anteriormente os ‘fazedores de imagens’ ou, entenda-se, autores/artistas, apela-se inconsciente e subjectivamente a uma condição de quase neutralidade moral que, numa esfera dissociada da mensagem a transmitir pelo trabalho, tome uma

⁷⁰BORN, Ani Mari Hartz, “desejo e decepção caminhando de mãos dadas”, p7. Artigo online *sobre LIPOVETSKY, Gilles. A sociedade da decepção. Barueri, SP: Manole, 2007. 84p*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² nota: Eros simboliza a eterna juventude do amor profundo, sendo representado quase sempre como criança de aparência inocente.

⁷³ Epíteto de candura e transgressão, aqui fazendo a alusão a Eros, da tragédia de Eurípides. Eros simboliza a eterna juventude do amor profundo, sendo representado quase sempre como criança de aparência inocente. *in*

PULQUÉRIO, Manuel De Oliveira, Um Testamento Ideológico: «As Bacantes» De Eurípides, Documento online :www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas39-40/02_Pulquerio.pdf

abordagem imparcial, esta é forma de as apresentar (as imagens) que por vezes deixa o público incapaz de tomar decisões⁷⁴.

Aqui, Nietzsche tem como argumento⁷⁵ que toda a verdadeira arte é, ou apolínea ou dionisiaca, ou ambas, e acrescenta, ainda, que a tragédia antiga representa estas forças em perfeita negociação, como observado anteriormente, sendo por isso na arte que a vida mais se afirma, e como tal este binário entre o apolíneo e o dionisiaco, é o mesmo binário entre civilização e natureza, escultura e música, individual e colectivo, ordem e caos e, no final de contas, aquilo que a imagem dá a ver e o que é visto. Convocando assim à análise, também, a força dionisiaca e impulsiva como um elemento ‘fundador’ da existência humana, algo que não se deve negar.

“(…) o mundo é-nos dado quando a imagem é algo sagrado, porque tudo o que é sagrado é poético, tudo o que é poético é sagrado”⁷⁶

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich, A Origem da Tragédia, Publicações Europa América

⁷⁶ BATAILLE, Georges, Uma literatura e o mal [1958], p. 72

7- ESPECTADOR, PERCEPÇÃO E TEMPORALIDADE

7.1- Os exemplos de Joseph Kosuth, Bill Viola e David Claerbout

Será permitido interpretar este sagrado nas artes (*Bataille*), como propósito subjacente à conceptualização do regime estético da arte, ou estado preambular à esfera estética da percepção? A questão é levantada tendo, claramente, como fundação, entre outras, uma crítica contemporânea da estética e também ao modo de dar a ver a essa mesma estética. Não se pretende neste ponto enveredar pelas formas de produção de discurso, mas antes pelos regimes de percepção e pensamento que levam à leitura da obra.

No capítulo anterior, citou-se o pensamento de Rancière quando este diz que “(...)Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo (...)”⁷⁷, esta ideia afigura-se importante na idealização da referida estética da percepção, mas como refere João Pedro Cachopo em seguida, “Uma tal igualdade corrói não só a fronteira que separa o prosaico do nobre, mas ainda a que distingue o voluntário do involuntário, a passividade da actividade, o pensamento do não-pensamento, a palavra do ruído, o antigo do moderno”⁷⁸.

Seria incontornável mencionar a ideia de Rancière de “nada existir que não carregue a potência da linguagem” sem referir o *Frame* enquanto Linguagem como o encontramos na obra e pensamento de Joseph Kosuth.

Kosuth pertence a uma geração largamente internacional de artistas conceptuais que começaram a surgir em meados da década de 1960, caracterizada pela tentativa de retirar a emoção pessoal da arte, reduzindo-a a informações quase puras. Em conjunto com Lawrence Weiner, On Kawara, Hanne Darboven e outros, Kosuth dá especial destaque à linguagem⁷⁹. O seu trabalho artístico aponta, objectivamente, para uma exploração da natureza da Arte ao invés de produzir Arte na sua vertente mais tradicional. Kosuth investiga o que significa fazer arte,

⁷⁷ CACHOPO, João Pedro, Momentos estéticos: Rancière e a Política da Arte ISSN 1981-7827 p29

⁷⁸ *ibid*

⁷⁹ SMITH, Roberta., *On Kawara, Artist Who Found Elegance in Every Day, Dies at 81* New York Times. Julho 2014

experienciar arte, pensar sobre arte, entendê-la como um modelo global de linguagem e cultura.

“Se porventura se substituir a palavra 'arte' na maior parte dos seus textos por 'sinal' encontramos um texto sobre semiótica. Os seus textos e escritos, para além de fazerem parte do seu trabalho, a produção artística (como obras), também exemplificam e complementam as suas obras, por outras palavras, toda a sua teoria é sobre e faz ligações com o seu próprio trabalho, fazendo com que este seja em grande parte definido como autorreferencial. Kosuth produziu obras que pensam a linguagem (fazendo uso dela) e acerca a própria natureza da arte. As suas obras são, em grande medida, texto e/ou palavras, fazendo uso de definições, de tautologias, de dicionários, que reportam para algo que não é directamente apreensível nem visível”⁸⁰.



Figura 9. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* 1965

“In *One and Three Chairs*, Joseph Kosuth represents one chair three ways: as a manufactured chair, as a photograph, and as a copy of a dictionary entry for the word ‘chair.’ The installation is thus composed of an object, an image, and words. Kosuth didn’t make the chair, take the photograph, or write the definition; he selected and

⁸⁰ SIMPLÍCIO, Susana. http://susana-simplicio.com/Susana_Simplicio_2005_Joseph_Kosuth.pdf

assembled them together. But is this art? And which representation of the chair is most ‘accurate’? These open-ended questions are exactly what Kosuth wanted us to think about when he said that ‘art is making meaning.’ By assembling these three alternative representations, Kosuth turns a simple wooden chair into an object of debate and even consternation, a platform for exploring new meanings.”⁸¹

No entanto, o intuito desta análise em torno do *Still* e da sua capacidade de concentração, leva-nos a entender que texto se insere dentro desse objecto e qual é o objecto da sua obra *one and three chairs* [Figura 9]. Como mencionado, podemos analisar o *Still* da obra enquanto fotografia da instalação e enquanto fotografia de objecto. Neste ponto temos um objecto (cadeira) dentro de um objecto (fotografia da cadeira), dentro de outro objecto (obra enquanto instalação) e, finalmente, um quarto objecto (registo fotográfico da obra). Assim, quando se tenta uma leitura directa de um trabalho desta complexidade, apenas o conseguimos fazer recorrendo ao texto implícito e, neste caso, através do *Still* de “forma a capturar as ideias e conceitos principais deste autor/artista, que se encontram não apenas nesta obra, mas em toda a extensão dos seus escritos.”⁸²

É neste todo que se deve compreender a extensão desta obra, como indica Susana Simplicio, quando explica que “(...)De qualquer das formas, se aqui se revela a importância do texto no trabalho deste autor quando se menciona uma obra/trabalho, deve-se à sua própria concepção de arte como um todo de actividades, e porque estas não estão, de facto textualmente desconectadas da sua teoria e do seu pensamento, servindo como exemplos. Kosuth começou desde cedo a usar a linguagem como um elemento característico do seu trabalho e também processo ‘material’ legítimo para usar como forma de abstracção, como uma maneira criar significação abstraindo-se da forma.”⁸³

A linguagem é vista como informação, mutável, viva, e que transporta um pensamento, uma ideia, e não sendo um objecto formal esta não tem forma. Quando se refere abstracção e à criação da mesma pelo autor, Kosuth cria ainda outra coisa, um outro algo, para além do que é perceptível, abrindo um novo leque de interpretações e

⁸¹ Autor desconhecido. http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965

⁸² SIMPLÍCIO, Susana. http://susana-simplicio.com/Susana_Simplicio_2005_Joseph_Kosuth.pdf

⁸³ *Ibid*

significados subjacentes à obra, como algo percebido para além do que era visível ao olho, das suas particularidades visíveis e características materiais. Assim, mais do que olhar é ver, é percorrer o ‘interior’ desprendendo-se da suas características meramente formais. Nesta óptica de observação, os elementos formais (visíveis) deixam de assumir o papel mais importante, mas sim expressam uma ideia, estando as primeiras apenas ao serviço dessa mesma ideia. É o facto de a obra de arte ser uma ideia manifestada através de características formais, o que faz com que Kosuth não trabalhe as relações entre objectos mas as próprias relações entre relações, tornando-se mais dinâmico, trabalhando o que é contextualmente incerto.

Percebemos, neste contexto, que para a visão estão as cores da mesma forma que para a oralidade estão as palavras, transportando contexto e pensamento. O lado tangível, visual das palavras manifesta um carácter, o ilegível da escrita, que está afastado; “fazendo com que o cognoscível não seja percebido na sua totalidade e o que se vê vá para além do visível. O invisível introduz a variedade e o desequilíbrio no legível, que é o ‘contexto’, as suas marcas processuais mentais, que não é visto nem escrito na obra”⁸⁴.

Chegamos, assim, como indica Simplício, “a tautologia que é considerado o inteligível, compreensível e legível, sugere/oculta sempre uma oposição que é ilegível mas subliminar. Se o perceptível, o visível não possuir um carácter visual, não será então evocador de um desaparecimento de significados legíveis, mas sim de significados ilegíveis.

Kosuth desenvolve o seu trabalho sempre com a vista do observador em mente, a forma como este se relaciona com a obra de arte e a leitura com que este a percebe, conseguindo criar um espaço intersubjectivo”⁸⁵, obrigando-o a participar, e a decifrar a obra, “trazendo outros elementos à fruição, invocando no observador a necessidade de transcendência dos limites do inteligível”⁸⁶.

Esta abordagem conceptual e processual abre caminho à (e sempre nesta relação entre sujeito e obra) percepção e sobretudo à questão do ‘vazio’ que se explora nesta dissertação. Neste ponto entramos na obra de Bill Viola, figura incontornável quando a percepção e o *Still/Frame* estão no centro da investigação.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.* Relativo à relação entre os vários seres humanos; que se pode estabelecer entre dois ou mais sujeitos.” – Dicionário da Língua Portuguesa, 2003, Porto Editora (pp.956)

⁸⁶ *Ibid* “O que pode ser compreendido ou conhecido pela inteligência; que se entende bem, que é claro.” – Idem *Ibidem* (pp. 950)

Este autor, Bill Viola (n.1951), (um dos autores chave na realização do trabalho pessoal descrito no último capítulo desta investigação) cria peças de vídeo, instalações de cariz arquitectónico, ambientes sonoros, apresentações de música electrónica, peças de vídeo de tela plana e trabalhos para televisão. As instalações de vídeo de Viola - ambientes totais que envolvem o espectador em imagem e som - empregam tecnologias de ponta e distinguem-se pela precisão e simplicidade directa.

Viola é, também, conhecido por explorar sistemas temporais que permitam de forma muito directa examinar modos de percepção e cognição, de uma forma simbólica e orientada para o Indivíduo, muitas das vezes retratando narrativas pessoais, que explora em vídeo, tanto como exposição e mera manifestação artística ou como catarse pessoal. Para este efeito Viola recorre a um processo de investigação rigoroso e a uma estrutura quase ritualizada que confere aos trabalhos que apresenta uma articulação e narrativa, como referido anteriormente, extremamente visionária e por vezes de uma poética transcendente.

Nas suas próprias palavras Viola almeja criar “Poemas visuais, alegorias na linguagem da percepção”⁸⁷

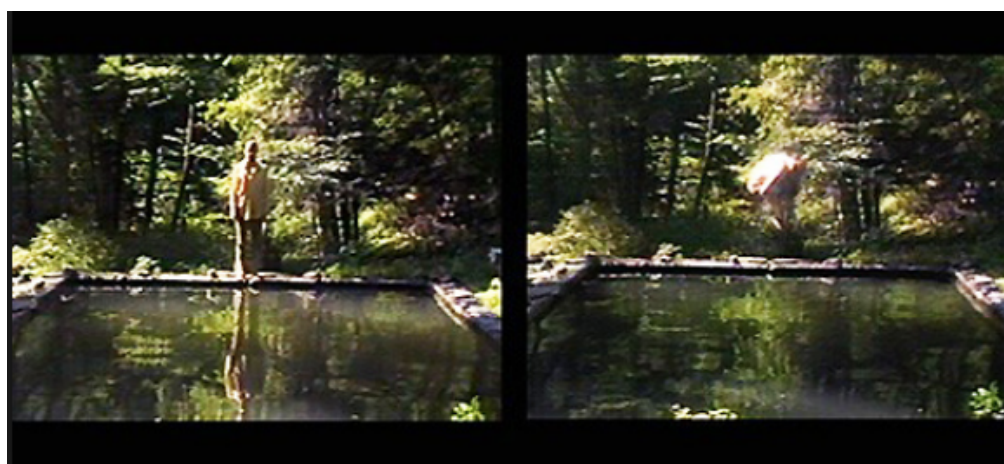


Figura 10. (dois still frames) *The Reflecting Pool*, 1977–79 Color videotape, monaural sound; 7 min. Performer: Bill Viola Courtesy of Bill Viola Studio

⁸⁷VIOLA Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1993-1994* (Cambridge, MA: MIT Press, in conjunction with Anthony d'Offay Gallery, London, 1995), pag 59-72

Viola atinge um sentido de tempo lento [Figura 10], cheio de imagens expressivamente românticas e alicerçadas na tradição da pintura, como processo, o artista regista os trabalhos, maioritariamente em filme, de 35mm com o uso de *High speed cameras*, onde a velocidade de registo é altíssima (grande número de *frames* por segundo), fazendo-o em sequência contínua, procedendo ao mínimo possível de alterações em termos de edição, como convencionalmente a percebemos.

O tempo do vídeo é assim drasticamente reduzido, transferido depois para formato digital e projectado ou exposto em ecrãs de televisão, led, plasma. Esta técnica permite ao autor que se observe cuidadosamente e de muito perto as mudanças mais subtis que imprime, bem como as alterações de luz. A qualidade técnica que obtém é extremamente nítida e o resultado, ao invés da qualidade mais pobre, e característica, da definição analógica é essa mesma nitidez digital.

“I realized one day that the object of the shot was moving, but when you slowed it down, emotions kept it going. In the universe, there is no single speed of life. All is in flux. That is one of the most important things we have to work on. We have to let the intuitive side of us come out because it’s locked up.”⁸⁸

Entre vários trabalhos cimeiros do artista como *The Sleep of Reason* (1988), *The Veiling* (1995), *The Quintet of the Astonished* (2000), *Going Forth By Day* (2002) entre outros, o foco recairá para esta investigação em duas obras, a primeira, *Reflecting pool* do ano de 1977, e *Nantes Triptych* de 1992 [figura 11].

⁸⁸VIOLA, Bill, Entrevista com Y-Jean Mun-Delsalle, Forbes magazine online, in <https://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2015/01/01/american-video-artist-bill-Viola-has-been-reinventing-reality-for-the-past-40-years/#6c25932e4805>



Figura 11. *Nantes Triptych* de 1992, Video, 3 projections, colour and sound (stereo), 29 min., 46 sec.

“*The Reflecting Pool* is where Bill, as performer, presents himself as a circling universalized body (shot at the same viewpoint the entire time) that undergoes a stunned experience of frozen time set off against a moving wet-green background of reflecting water in deep woods. It is highly aesthetic and emotionally intense, and like all of his work, it is largely humorless and snark-free. If there is a gimmick in *The Reflecting Pool* — and in most of the other work presented here, except the vivid, super-slow-motion video portraits like *The Quintet of the Astonished* (2000) — it is this: suspense. Nothing much happens for what seems like an eternity. That lends the videos a stopped dream-like quality. But then there will be a burst or blast of brief and often shocking activity that tears the still-mysterious shroud asunder.”^{89e90}

Observamos nesta obra, *Reflecting pool*, um tempo mais duracional, mais dependente da questão técnica, característica que Bill Viola assume como necessária para essa dilatação temporal e estética, um tempo ‘manipulado’ em ordem a existir de tal forma, e a expandir, naquele abrandamento, da mesma forma. Mas este tempo, é diferente do tempo presente no tríptico de Nantes, aqui a condensação de tempo reside na emoção, e sobretudo na narrativa, em que o artista encapsula, de uma forma muito estruturada, a condição humana.

⁸⁹ Consultado em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-nantes-triptych-t06854>

⁹⁰ NECHVATAL, Joseph, <https://hyperallergic.com/114411/bill-Violas-moving-void/>

“The Nantes Triptych was originally conceived as a commission for the Centre National des Arts Plastiques in France, to be shown in a seventeenth-century chapel in the Musée des Beaux Arts in Nantes in 1992. Viola has taken the form of the triptych, traditionally used in Western art for religious paintings, to represent, through the medium of video, his own contemporary form of spiritual iconography. The three panels of Viola’s triptych show video footage of birth (on the left), death (on the right) and a metaphorical journey between the two represented by a body floating in water (in the centre). The footage used was not originally shot for this particular project. The birth was inspired by the birth of Viola’s first son in 1988 (although it does not depict his son’s birth) and was filmed at a natural childbirth clinic in California. The artist has used this footage in several works. The floating body in the central panel was filmed in a swimming pool for an earlier work, *The Passing* (1987–88). Viola filmed his mother as she lay dying in a coma in 1991 as a means of confronting her death artistically. The three passages are accompanied by a soundtrack of crying, water movement and breathing in a 30-minute loop. In this compacted space birth and death eclipse the dreamy suspension which represents, in the central panel, the thinking, active human life. Here it is not life’s journey which is important, but its beginning and end.”⁹¹

Bill Viola defende de que a humanidade existe principalmente nos espaços vazios entre os objetos físicos, residindo aí, e em grande parte, a sua importância para este tempo, esta contemporaneidade onde tudo se dissolve, cada vez mais rápida e onde a necessidade de abrandar se torna urgente. São corpos de trabalho como o de Bill Viola que criaram a inspiração necessária (com as influências do passado recente também), a uma nova geração, que à semelhança dos Futuristas se apropria das propriedades e capacidades da tecnologia para um regresso às ‘coisas mesmas’. É nesta relação em que Viola opera, estabelecendo um limite que não chega a cruzar, apesar da mediação entre a imagem em movimento e o que chamo de *proto-still* (uma imagem em movimento tão lenta que aparenta ser um fotograma, um *still*), mas que David Claerbout consegue explorar de forma bastante ‘eficaz’ propondo uma relação subtil entre a narrativa do mundo real que acontece para além dos limites do cinema e o filme.

⁹¹ NECHVATAL, Joseph. <https://hyperallergic.com/114411/bill-Violas-moving-void/>



Figura 12. David Claerbout, *'The Algiers' Sections of a Happy Moment* 2008, single channel video projection, black & white, stereo audio, 37 min loop

Um bom exemplo deste autor será o trabalho intitulado *the algiers section of a happy moment* [Figura 12] que nos dá a ver um jogo de futebol que tem lugar num telhado de um edifício na Argélia. Este vídeo de aproximadamente 40 minutos, condensa cerca de 600 fotografias⁹² que o artista agrega em filme, o que acontece ao invés de tantos outros vídeos que nos são apresentados diariamente, e cuja sequência de fotogramas/*Frames* chega aos 60 por segundo (conferindo a esta obra, fosse o caso, 10 segundos de duração), Claerbout dilata o tempo, e esse período de tempo que 600 imagens preenchem torna-se um filme. E esta sensação que fica é, nas palavras de Christophe Verbiest, “a de uma câmara flutuando lentamente por um espaço congelado. Parece a simbiose perfeita de imagens paradas e em movimento.”⁹³ Esta afirmação pode aplicar-se a quase todos os trabalhos de Claerbout, e é esta ideia de tema, selecção e dilatação que se procura no processo do meu próprio trabalho, sem ter conhecimento até à data do começo deste trabalho de investigação que Claerbout teria um processo semelhante.

⁹² nota : Esta selecção do artista, de 600 registos terá sido feita de um universo de 50000 fotografias.

⁹³ VERBIEST Christophe, *The blurred lines between cinema and photography in Antwerp* www.flanderstoday.eu/arts/blurred-lines-between-cinema-and-photography-antwerp

9.2 Em continuidade. O exemplo de tempo em Michael Snow, James Coleman e Jason Schullman

Ao referir Claerbout cujo trabalho assumiu posição de maior de destaque nesta dissertação, a necessidade de conversar sobre tempo passou, também, a convergir na obra de três artistas Michael Snow, James Coleman e Jason Schullman, obras que terão afinidades estéticas à semelhança do *Still* de Gus Van Sant [Figura 3], já acima referido, sendo essa mesma estética predominante e central ao invés de um exercício de aproximação a um conceito (como em Van Sant), e que aqui se entregam ao leitor para apreciação e contraponto representativo, conceptual e processual a esse mesmo nível (estético).



Figura 13. Michael Snow “*Solar Breath*”, video projection, colour, sound, 61’ 32”, looped

O trabalho de Snow “explora as tradições estabelecidas de representação pictórica e dramática. Uma figura altamente significativa para os teóricos do cinema nos anos 1970, Snow dirige a câmara para as cortinas ondulantes de uma janela que se abre do seu estúdio para a paisagem da Terra Nova. A janela sugere um quadro no qual (no cinema narrativo) se espera que a câmara se mova, ou até mesmo um arco de proscénio dentro do qual (no teatro) alguma acção pode acontecer. No entanto, a câmara de Snow permanece resolutamente fixa e o espectador é deixado apenas com as flutuações da cortina enquanto se move na brisa”⁹⁴.

⁹⁴MAEVE, Connolly, WHAT IS (New) Media Art? p. 10 ed. IMMA. <https://www.imma.ie/en/downloads/whatisnewmediaartbooklet.pdf> trad, do Ing : Michael Snow’s 60 minute single channel video *Solar Breath* (Northern Caryatids), 2002, also exploits established



Figura 14. James Coleman. *Clara and Dario*, 1975. Continuous projection images with synchronized audio narration

Coleman produziu uma série de instalações de “(...)‘imagens projectadas’ envolvendo slides, incluindo ‘*Clara and Dario*, 1975’[Figura 14], ‘*Background*, 1991-94’, ‘*Lapsus Exposure*, 1992-94’, e ‘*INITIALS*, 1993-94’. Todos os três possuem imagens paradas propositadamente construídas, sincronizadas com pistas sonoras que incorporam narração de locução. As imagens de Coleman são altamente evocativas e uma vasta gama de fontes históricas e contemporâneas são referidas e referenciadas directa ou indirectamente, mas o autor geralmente retém informações de contextualização, com o resultado de (...) busca de significado.”⁹⁵

traditions of pictorial and dramatic representation. A highly significant figure for theorists of film in the 1970s, Snow directs his camera at the billowing curtains of a window opening out from his workshop onto the landscape of Newfoundland. The window suggests a frame through which (in narrative cinema) the camera might be expected to move, or even a proscenium arch within which (in theatre) some action might take place. Yet, Snow’s camera remains resolutely fixed and the viewer is left only with the fluctuations of the curtain as it moves in the breeze.

⁹⁵MAEVE, Connolly, WHAT IS (New) Media Art? p. 10 ed. IMMA. <https://www.imma.ie/en/downloads/whatisnewmediaartbooklet.pdf> trad do Ingl. : “There are parallels here with James Coleman’s use of 35mm slide projection, a medium once associated with advertising, corporate communications and domestic photography. He has produced a number of ‘projected image’ installations involving slides, including *Background*, 1991-94, *Lapsus Exposure*, 1992-94, and *INITIALS*, 1993-94. All three feature highly constructed *still* images, synchronised with soundtracks that incorporate voiceover narration. Coleman’s images and scripts are richly evocative and a vast array of historical and contemporary sources are referenced either directly or indirectly, but he generally withholds contextualising information, with the result that critics often excavate earlier works in search of meaning.



Figura 15. *A clockwork Orange*, 1971, foto por Jason Schulman

Conclui-se este capítulo com Jason Schullman e as suas imagens de longa exposição capazes de condensar um filme inteiro [Figura 15], como referem em sumário de entrevista dada pelo autor: “Shulman has taken images of 54 full-length films to date and you can find all of them on his website.(...): ‘I have a very large — almost pixel-free — monitor and a camera with filters that dim the light coming in. I then open the camera’s aperture throughout the movie. Long exposure flattens out time.’ Shulman says he shot about 900 movies and distilled the results into the final 54 pictures for the project. The idea of flattening films into a single image has also been explored by other artists such as Kevin L. Ferguson, Jason Salavon and Jim Campbell”.⁹⁶

⁹⁶Entrevista a J. Schulman, por autor desconhecido para o website : <https://twistedstifer.com/2017/07/photographs-of-films-by-jason-shulman/> trad. Eu tenho um monitor muito grande - quase sem pixels - e uma câmara com filtros. Eu coloco a abertura da câmara ao longo do filme de forma a que a exposição prolongada diminua o tempo. ”Shulman diz que filmou cerca de 900 filmes e destilou os resultados para as 54 fotos finais do projeto. A ideia de achatar filmes numa única imagem também foi explorada por outros artistas como Kevin L. Ferguson, Jason Salavon e Jim Campbell.

8- *PRAVDA*⁹⁷: A VERDADE DA “VERDADEIRA IMAGEM”

A polifonia da imagem – a semiótica, imagem e palavra

O conceito de ‘verdadeira Imagem’ ou ‘imagem autêntica’ afigura-se contraditório pois está em lugar de algo que tomamos por real, sendo por esta razão, de arriscada contextualização mas extremamente necessária, como alavancagem para os capítulos seguintes. Ainda que a busca do seu sentido para este trabalho seja uma constante, assume-se como uma *force majeure* que abre caminho para a correlação com a palavra. É neste termo, onde o substantivo que aparece em justaposição ao conceito eidético⁹⁸ de imagem, possui um carácter tridimensional em termos interpretativos sendo, portanto, de difícil definição mas contendo a inefável latência entre o concreto e o abstracto na leitura de uma (ou dessa mesma) imagem.



Figura 16. Dziga Vertov na rodagem de um filme. *Still* do documentário *The Gameless World*

⁹⁷ Termo Russo que significa “Verdade” cunhado por Dziga Vertov (Denis Arkadyevch Kaufman), 1986. O conceito surge no final dos anos cinquenta e refere-se, na teoria e prática, a um género de documentário que se empenha em captar, sem fins didácticos ou de ilustração histórica, a realidade *tal e qual ela é*, isto é, que procura “reproduzir” aquilo que na realidade acontece. É um *cinema do real* que, admitindo um certo grau de subjectividade enquanto forma de expressão, a procura ultrapassar pelo uso de técnicas que garantem a fiabilidade ao objecto ou evento reproduzidos pela câmara, instrumento tão. Assume-se, nas suas aplicações, como ferramenta científica ao serviço da verdade. In <https://portaldocurta.wordpress.com/2013/01/23/cinema-direto-ou-cinema-verdade/>

⁹⁸ Redução Eidética. Na Fenomenologia de Husserl, a redução é um dos procedimentos centrais do método fenomenológico, significando que deve se concentrar a atenção nas coisas mesmas e não nas teorias. A redução eidética é o passo seguinte nesse procedimento, fazendo com que se visem as essências e não os objetos concretos. Por fim, a redução transcendental se dá quando a consciência engloba as essências e os objetos considerando-os como fenómenos. In [sbgdicionariodefilosofia/redução-eidética](#)

Mas encontramos em Belting, na sua obra ‘a verdadeira imagem’ uma dissertação sobre o poder que a esta (a imagem), enquanto signo, tem sobre nós, ainda que, neste sentido, com um objectivo orientado mais para a o culto da imagem, propaganda religiosa, antropologia da imagem, etc. É logo na introdução do livro, que Belting começa por explicar em relação às imagens, que “se, por vezes, a fé nelas vacila, voltamo-nos para o signo, e em especial para a palavra. Os signos baseiam-se na convenção e pressupõem o nosso assentimento. Não cremos nos signos como nas imagens mas temos de os decifrar e interpretar. A convenção pressupõe, por um lado, um inventor ou emissor, e por outro um receptor que acusa e recebe o signo.”⁹⁹ Neste capítulo Belting continua, ao explicar que as imagens “também se deixam utilizar como signos, estas possuem um excesso na captação sensível da realidade, de uma realidade pretensamente isenta de interpretação e deformação, pelo que elas são para nós mais perigosas ou cativantes: Acorrentam os nossos sentidos e a nossa imaginação. Os signos exercem poder em nome de quem deles dispõe, mas as imagens exercem poder já por força própria e no recurso à realidade.”¹⁰⁰

Mas tendo a ideia de verdade, e como indicado, uma característica de latência entre o concreto e o abstracto (ou escolha singular e infinito¹⁰¹) e os critérios para a sua compreensão e aplicação têm, entre outros, e como elabora Carlos Vidal apoiado na filosofia *badiouana*, o conceito de “Fidelidade, (porque é esta que na presença da multiplicidade, designa o que pertence ou depende do acontecimento) concretamente ao acontecimento intempestivo e acima de tudo inelutavelmente incompreendido.”¹⁰²

Aqui, Vidal explica que o elo indissociável entre verdade e fidelidade requer a presença inevitável de um sujeito (uma imagem mediadora para o caso concreto deste trabalho), relação esta onde a fidelidade, prosseguindo através de Badiou, “é a fidelidade à emergência de uma verdade, diz-se, por isso mesmo, que a fidelidade é um quase-estado pós-acontecimento”¹⁰³, concluindo o parágrafo dizendo que esta

⁹⁹ BELTING, Hans. A Verdadeira Imagem, pg. 10, ed 2011, Goethe Institut.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ VIDAL, Carlos, Invisibilidade da Pintura. Uma História de Giotto a Bruce Nauman, Lisboa, 2015 (Fenda), 855 páginas. p. 135

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ BADIOU, Alain, *Peut-on Penser la politique?*, Paris Seuil, p.68

mesma fidelidade “emana e é exibida pelo próprio sujeito no acontecimento”¹⁰⁴. No entanto, Vidal elabora a tese de Badiou na qual a “(...) inscrição da verdade no acontecimento (...) a transporta para um plano de universalidade sem nome, (...) sem sentido, o que sinaliza uma ultrapassagem do juízo, da interpretação, da opinião e da explicação”¹⁰⁵, apresentando-se como ruptura e desta forma “não sendo apreensível, localizável ou justificável através de qualquer instrumento reflexivo ou crítico”¹⁰⁶.

Aqui a expressão de verdade e acontecimento (retratado) pretende-se, para além do sujeito enquanto objecto, mas, enquanto gesto de criação e mediação, uma espécie de inversão de um “*reverse engineering*”¹⁰⁷, onde a ruptura é dada pela intencionalidade do acto criativo e não postumamente num gesto interpretativo.

“An image is a sight which has been recreated or reproduced, it is an appearance, or a set of appearances, which has been detached from the place and time in which it first made its appearance and preserved - for a few moments or a few centuries. Every image embodies a way of seeing. Even a photograph. For photographs are not, as is often assumed, a mechanical record. Every time we look at a photograph, we are aware, however slightly, of the photographer selecting that sight from an infinity of other possible sights.”¹⁰⁸

A verdade da imagem questiona-se/procura-se, antes da mesma enquanto sujeito, mas mantendo, como refere Vidal, que esta “(a Verdade) destrói uma ordem para construir outro mundo através de uma simples proclamação, a qual decorre de uma inadiável decisão...”¹⁰⁹, esta decisão é neste contexto, tomada antes do acontecimento, ao invés que para Vidal, esta é tomada “no vazio do acontecimento”.

Chegando assim à ideia de verdade que a imagem tem antes de nascer, ainda enquanto gesto, e talvez impedir um efeito Halo por parte do sujeito *per se*, para o

¹⁰⁴ VIDAL, Carlos, Invisibilidade da Pintura. Uma História de Giotto a Bruce Nauman, Lisboa, 2015 (Fenda), 855 páginas. p. 135

¹⁰⁵ VIDAL, Carlos, Invisibilidade da Pintura. Uma História de Giotto a Bruce Nauman, Lisboa, 2015 (Fenda), 855 páginas. p. 135

¹⁰⁶ *ibid.*

¹⁰⁷ Aqui emprega-se este termo, não enquanto desconstrução do objecto/sujeito aos seus elementos mais simples, mas enquanto gesto de criação, contrário a uma atribuição de verdade aprioristicamente à imagem se apresentar. Durante a sua concepção.

¹⁰⁸ BERGER, John - ways of seeing, 1972, p 9.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 136

ulterior processo de criação, permitindo assim que a verdade se afigure de uma forma transversal e a referida ruptura aconteça com a respectiva Fidelidade, sem interrupção e sem mimese. Esta imagem-Fidelidade ou talvez Imagem-nascimento (se arriscarmos a estaticidade na definição¹¹⁰), é antitética, face à imagem encapsulada no signo, pois devolve o acontecimento ao período anterior à sua sujeição à interpretação. Será, em parte, aquilo que, em Barthes, observamos como formulação antes do estruturalismo, conceito sobre o qual Umberto Eco trabalha e discorre na sua obra “os limites da Interpretação¹¹¹” onde o autor insistia, já em obras anteriores, numa “dialética entre a iniciativa do intérprete e a fidelidade à obra, enquanto hoje se dá um crédito excessivo à liberdade incontrolada do intérprete. Trata-se, portanto, de restabelecer uma tensão entre a intenção do leitor e a intenção da obra (enquanto a intenção do autor permanece fantasmática e inatingível)”^{112 113}.

“Berger argues that images were first made to represent something that was not there, and later acquired an extra level of meaning by lasting longer than the original subject. The image now showed how the subject had once looked to other people. Later *still*, with the increasing consciousness of the individual, the image was recognised as the particular vision of a particular artist. Nothing else documents the past so well, and the more imaginative the work, the more we can understand the artist’s experience of the world. Unfortunately, when images from the past are presented as works of art, their meanings are obscured (mystified) by learnt assumptions such as beauty, truth, form etc. Our understanding of history will always change as we change. However, this cultural mystification results both in making the images seem more remote, and allows us to draw fewer conclusions from history. When we see art from the past, we have the opportunity to place ourselves in history. The mystification is an attempt to prevent us from really seeing the image and so deprives us of our history.”¹¹⁴

¹¹⁰ Pode-se assumir uma fluidez na tentativa de definição cunhando outro termo mais “elástico” como imagem-intenção, talvez apropriando o termo fenomenológico husserliano.

¹¹¹ ECO, Umberto. Os Limites da Interpretação, 2004, Difel. ISBN: 9789722906982

¹¹² Autor desconhecido, nota do editor in <https://www.wook.pt/livro/os-limites-da-interpretacao-umberto-eco/62389>

¹¹³ *intentio operis, intentio auctoris & intentio lectoris*, A relação entre intenção da obra, intenção do autor e intenção do leitor.

¹¹⁴ LA Grange, Ashley, in Basic critical theory for Photographers, 2005. p2.

Mas então, o que fazer, face à oportunidade de ordem e verdade na experiência qualitativa e sensível de observação de uma imagem? “Rancière recusa-se propor uma uma resposta conclusiva à pergunta *que faire*”¹¹⁵, articulando a questão da ficção *versus* História, demonstrando, em *lato senso* que, porventura, toda edificação e regime discursivo que pretende dar ou fazer um sentido para a história, articulando o que tomamos como definitivo (factualmente), em direção a um objectivo resulta, em si, de uma analogia entre a narrativa e o regime representativo das artes e respectivas regras de estruturação, e é para este efeito que “Rancière sustenta que no século XIX, a circulação do romance operou uma transformação nas regras de verossimilhança ao introduzir o que ele chama de palavra muda que, ao invés de estruturar-se com base na trama, produzia uma suspensão na temporalidade, o que produz outra dimensão estética, o *ne rien faire*.”¹¹⁶ Sobre a questão do *ne rien faire* em Rancière, ver a terceira cena de *Aisthesis, Le Ciel du plébléin* em que é analisada uma passagem no final de *O vermelho e o negro* no momento em que Julien Sorel está preso após tentar assassinar Madame de Renal. Na prisão Julien Sorel desfrutará de uma estranha felicidade, uma felicidade que “se resume em uma fórmula simples: desfrutar desta qualidade de experiência sensível que se espera desde que se pare de calcular, de querer e de esperar, a partir do momento em que nós resolvemos nada fazer” (*apud.* RANCIÈRE, p. 67)^{117/118}

*ne rien faire*¹¹⁹

¹¹⁵ RAMOS, Pedro Hussak van Velthen, *Rancière: história, narrativa, indiferença, ArteFilosofia, Ouro Preto, n.17, Dezembro 2014*, in <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/512/468>

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ “Ao longo de todo romance, vemos o herói calcular a cada instante seus gestos, palavras e atitudes. Vemos os representantes dos diversos círculos da sociedade – carpinteiro iletrado desejoso de obter alguns sumos a mais, vigário em busca de regalias ou sões, moça nobre sonhando com aventuras romanescas – multiplicar em torno dele os cálculos de fins e meios.” (Rancière, 2011, p. 65).

¹¹⁸ RAMOS, Pedro Hussak van Velthen, *Modernidade e regime estético das artes AISTHE*, Vol. VIII, no 12, 2014 ISSN 1981-7827

¹¹⁹ trad, do Francês : Nada fazer

9- O TEMPO QUE O GESTO CONTÉM .

9.1 - Os exemplos de João Queiroz e Manabu Ikeda

O exercício em tom ensaístico que João Queiroz¹²⁰ assume na sua pintura é, sem grandes rodeios, uma relação reconhecível de observação directa e descoberta, ou antes prática mais empírica, do observável (observado) em natureza, concretamente em paisagem e na fisicalidade que o olhar tem forçosamente de criar. No entanto, é a corporização da dessa observação, e a libertação da intenção intelectual que mais caracterizam a sua obra.

Este preâmbulo que se apresenta como pouco conciso, sobretudo, numa descrição do corpo de trabalho e dimensão da obra deste autor, assim se pretende pois julga-se que categorizando/inserindo este autor e respectivo trabalho num qualquer “ismo”¹²¹ seria reduzir a sua essência a um mero exercício de representação (que se pretende apenas na sua dimensão de temática para este trabalho). Não só não é esse mero gesto mimético o que se pretende deste autor, mas precisamente o oposto, as possibilidades que abre e a dimensão reflexiva que propõe em cada pincelada e paisagem, afastando a outra dimensão mais comum no tratamento e representação da mesma, a dimensão puramente descritiva.

Aqui a intriga e relação do autor com a pintura e desenho é o gesto, como indica pelas suas próprias palavras, uma dimensão corpórea: “Eu desenho e pinto com o corpo”¹²²,

¹²⁰ VIDIGAL, Vasco In ARTADENTRO, “João Queiroz nasce em Lisboa em 1957, onde actualmente vive e trabalha. Formado em Filosofia, lecionou Teoria de Arte, Desenho e Pintura no Ar.Co. em Lisboa. Foi premiado na 1ª. Edição do Prémio EDP em 2000 na disciplina de Desenho, participou em numerosas exposições individuais e colectivas e a sua obra integra algumas das mais importantes colecções de arte contemporânea (F.C.Gulbenkian, FLAD, EDP etc.). João Queiroz usa a temática da paisagem, uma vez que assim pode fazer um trabalho que transcenda o mero comentário cultural, à arte, à história ou à pintura. Um trabalho que não seja apenas um mero jogo, mais ou menos inteligente, de significados e símbolos . Trabalha frequentemente em plena natureza, perante o motivo sempre em mutação, beneficiando da grande variedade de relações entre os elementos naturais (o terreno, a vegetação, a luz, os elementos atmosféricos etc.), a partir das quais constrói o quadro.” In http://artadentro.com/jq_principal.htm

¹²¹ “ismo”, sufixo de origem grega que exprime a ideia de fenómeno linguístico, sistema político, religião, doença, desporto, ideologia etc.

¹²² QUEIROZ, João, Expresso Cartaz 8 Dezembro 2000, pág. 19 / Porta 33, Funchal



Figura 17. Desenho, s/título. João Queiroz

“estou no meio da natureza com o lápis, oiço e vejo o vento nas árvores e penso ao mesmo tempo em que movimentos vou fazer no papel para transpor para aí os movimentos da natureza. Mais tarde, no atelier, trabalho a partir desses movimentos corpóreos”¹²³

Este movimento representa uma observação atenta, uma certa parestesia visual e uma interrogação contínua onde a maior preocupação será dar a ver, tanto o acto de fazer como o próprio acto de ver/construir em si. A gestualidade constrói para compreender tempo, tornando-se objecto (tal como a paisagem) para fazer e condensar momento num *frame* — momento construído no tempo e tempo para fazer lugar.

“Queiroz parece interrogar a distância que vai do acto «puro» de ver (de ver o mundo, ou a natureza, suspendendo o que deles se sabe) ao gesto da mão, à aparição da forma no desenho e depois na pintura, na sua dimensão aparentemente mais física

¹²³ Entrevista de Doris von Drathen, «Kunstforum», Julho-Setembro 2000 in <http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=22&>

e menos programada, que se realiza também nas condições de aparente espontaneidade gestual da pincelada sobre a tela.”¹²⁴

É então necessário expor a paisagem na obra deste autor como veículo, objecto e tempo, e que melhor exemplo que a mostra que realizou na PORTA 33, no Funchal no ano 2000, onde apresenta um corpo de trabalho vasto (e em duas partes): uma que desenvolve na ilha e a outra que, mais tarde, vem a desenvolver já em Lisboa, com referências e anotações feitas aquando da sua estadia no local.¹²⁵

Neste período e, modo de fazer, é observável o *ethos* da sua pintura (e desenhos) de paisagem e forma como a utiliza pelas características corpóreas necessárias à mesma. Estas características são quase exigidas para a assimilar e observar, para levantar questões, para, persistir com o olhar e com o gesto, como explica. “Com o meu olhar não quero compreender nada, organizar nada, dispor de nada, catalogar nada. Eu não vejo uma árvore. Árvore é uma palavra. Eu vejo o movimento das folhas, vejo a relação de tamanho com uma pedra, a sombra. Procuo sempre deixar a relação com as palavras para entrar directamente em relação com as coisas. Não quero dar um nome a nada, enumerar nada. Só me interessam as relações, o peso entre as coisas...”¹²⁶

“I was abroad, I got the impression that the earthquake damaged Japan, not just the Tohoku area (northern Japan). I was distressed over my helplessness, but I remember feeling that I wanted my work to empower people who suffered from the earthquake, as well as the people of Japan. However, on the other hand, I felt

¹²⁴ "A experiência da natureza" Prática e interrogação da pintura de paisagem
Autor desconhecido, In EXPRESSO, Revista Actual de 17-06-2006 TEXTOS EM ARQUIVO, 2006, 2003, 2001, a propósito ou por ocasião da exp. de João Queiroz na Gal. Quadrado Azul
http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/paisagem/

¹²⁵ Nota pessoal : Esta forma de tempo (trabalhar no local e mais tarde em estúdio), também denota percurso, e é poucas vezes referido em abordagens ao seu trabalho, permito-me referir como nota pessoal que esta construção que –visível ou não- pode estar presente na exposição das obras ao público, reflete um desejo de maturação e construção de um gesto mais reflectido, um desenvolvimento que o autor poderá resistir, mas que se torna basilar na experiência e domínio dos códigos necessários e subjacentes ao gesto.

¹²⁶Entrevista de Doris von Drathen, «Kunstforum», Julho-Setembro 2000 in
<http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=22&>

speechless, anxiety and danger about the nuclear accident, which was a human disaster. I got the urge to draw this issue of radiation contamination”.¹²⁷

Autor de uma obra que à semelhança dos seus pares helénicos, numa acepção mais ideológica, se encaixa num jardim de catástrofes, Manabu Ikeda (n.1973, prefeitura de Saga) é um artista plástico japonês que expõe internacionalmente, e no Japão desde o mesmo período que João Queiroz, apesar da diferença de 16 anos entre ambos. Conhecido pelos seus trabalhos de desenho, de elevado e intrincado detalhe, em grande escala, onde ambas escalas (macro e micro) coexistem na representação de uma paisagem caótica e muitas vezes destruída (ou em direcção a) onde motivos naturais se fundem com arquitectura e a temática representada é na sua maioria catastrófica, gráfica e conceptualmente. Ikeda é sobretudo admirado e reconhecido pelo tempo que cada um dos seus trabalhos demora a ser realizado, resultando numa obra ponderada onde o gesto é suprimido em função do conceito, e é neste âmbito que se levanta a questão em torno da forma como Ikeda trata e observa a paisagem e subsequentemente, o tempo que esta contém.



Figura 18. -*Foretoken*, Ikeda, Manabu – Fotografia de autor desconhecido

¹²⁷IKEDA, Manabu, Entrevista para a revista digital <http://hifuctose.com/2013/06/11/exclusive-interview-with-ikeda-manabu/>

No trabalho de doutoramento de Armando Sales Luís, intitulado *Imaginários da Paisagem*, o autor procede a examinar a paisagem desde cedo, começando ainda antes do renascimento enquanto “(...) parte do território observado e a representação artística deste território”¹²⁸ continuando a explicação da necessidade por parte do povo helénico de personificar elementos naturais, forças, locais, etc., por forma a obter uma maior compreensão do mundo. Esta ideia que está também presente em Ikeda é reforçada com uma citação de François Chamoux:

“Este sentimento é o *thambos*, e os Gregos parecem tê-lo experimentado com uma força e uma frequência particulares, especialmente face à natureza e aos admiráveis espectáculos que ela oferece ao homem no seu país privilegiado. Trata-se de uma apreensão directa da presença divina, imposta inesperadamente por uma paisagem grandiosa ou por algum local secreto, uma luz ou uma sombra, um silêncio ou um ruído, o voo de um pássaro, a passagem de um animal, a majestade de uma bela árvore, a forma de um rochedo, a frescura de uma nascente, o curso de um poderoso rio, o sussurro dos juncos, a carícia do vento, um trovão, a luz da lua, o calor do meio-dia, o incessante murmúrio das ondas. A alma atenta e ágil dos gregos recebia com avidez estas impressões da natureza. Sentiam uma espécie de inquietação deliciosa que os enlevava e que parecia obra evidente de um deus.”¹²⁹

É neste ponto que A. Sales e Chamoux desenvolvem uma ideia que vai de encontro ao trabalho de Ikeda, que nos dá alguma luz sobre a curiosidade, a intriga e a catarse deste autor que se revela num trabalho de índole histórica¹³⁰ (ainda que recente).

“A razão pela qual os gregos apreciam, descrevem ou enaltecem uma determinada paisagem está sempre associada a uma história mitológica aí ocorrida. O que torna essa paisagem especial e digna de ser assinalada é que nela ocorreu um determinado acontecimento histórico ou mitológico (...)”¹³¹, no entanto e como descreve B.V da Costa, “(...)”, aquilo que conta para a paisagem não comporta nenhuma das características que estamos habituados a atribuir-lhe. A relação

¹²⁸ SALES LUÍS, Armando, *Imaginários da Paisagem*, Lisboa, Fbault Tese Doutoramento, 2016, pág.5

¹²⁹ CHAMOUX, François; *A civilização grega*, Ed.70, Lisboa, pág.147-48. 7

¹³⁰ nota: Tsunamis de 2001

¹³¹ SALES LUÍS, Armando, *Imaginários da Paisagem*, Lisboa, Fbault Tese Doutoramento, 2016, pág.6

existencial com o seu estar lá, sensibilidade ou sentimento e emoção estética estão dela ausentes. A sua apresentação é, então, puramente retórica, ela está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda pretexto para desenvolvimentos, ela é cena para um drama ou para a evocação de um mito (...) ou onde ocorreu uma batalha importante.”¹³²

É esta impossibilidade de separação que observamos em Sales, quando explica de forma sucinta (que aqui podemos observar como a supra referida índole histórica que se atribui ao trabalho de Ikeda), quando refere que a “importância que é dada a um determinado local geográfico, o fascínio, a atração que ele provoca, as sensações que ele desperta nos humanos, são indissociáveis do acontecimento histórico que aí ocorreu”¹³³ “, há uma busca de ordem, de alinhamento.

Renascimento e busca de ordem, em Ikeda existem de uma forma tanto anacrônica como contemporânea. Neste período, o seu trabalho vive num tempo sem tempo que apenas existe num lugar (ou vários) imaginados por ele mesmo, numa compreensão determinada por memórias pessoais, desastres naturais e humanos como tsunamis, tremores de terra violentos e desastres nucleares.



Figura 19. - *Rebirth*, Ikeda, Manabu. Caneta sobre papel, 13 x 10' (300 x 100 cm) 2016

¹³²B. V. Da Costa, Maria Helena. Paisagens Urbanas E Lugares Utópicos No Cinema Brasileiro, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN-Brasil) pag 2

¹³³ SALES LUÍS, Armando, Imaginários da Paisagem, Lisboa, Fbault Tese Doutorado, 2016, pág.7

O detalhe e a minúcia que contrastam com a obra de João Queiroz trazem à mesa outra leitura de tempo, onde o gesto é menos físico e mais estudado, ainda que parte das suas motivações tenham um carácter mais interventivo, mundano e contemporâneo, por outro lado encontramos similitude na sensorialidade e questionamento através da observação e representação da paisagem e natureza, nas suas palavras:

“The shape, color, and expression of nature... water, bugs, trees and weather, all those provide me with heart pumping sensations and questions. They strongly attract me. I agree that we benefit a lot from advanced technology, but at the same time, I feel that we are acting contrary to nature, which makes me feel endangered. Also, figuratively, accomplished shapes do not move my heart. At the end, for example, the mystery of a caterpillar’s color and shape is much more fun for me than any amazing technology.”¹³⁴

Apesar da existência de pouca informação acerca do trabalho de Manabu Ikeda, as ambições do seu trabalho são muitas vezes reduzidas (pelo público) ao tempo de execução, sendo atribuída pouca ênfase à questão sensorial que o próprio aborda cautelosamente nas escassas entrevistas disponíveis, mas é esta sensorialidade em Ikeda, que pode transformar-se numa busca honesta e despretensiosa de uma ordem imensamente frágil e não menos perturbadora ou ontológica, lançando à semelhança de Queiroz, um intenso diálogo averso à apropriação e deliberadamente aberto à intensidade de um momento de construção de um tempo em que algo ali aconteceu.

¹³⁴ IKEDA, Manabu, Entrevista para a revista digital <http://hifructose.com/2013/06/11/exclusive-interview-with-ikeda-manabu/>



Figura 20 “O Ecrã no Peito” Queiroz, João, 1999 carvão sobre papel, 60 desenhos num conjunto de 180, 35 x 50 cm Coleção Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento

É neste instante que se convoca a obra *um ecrã no Peito* [Figura 20]. Peça única (em si), conjunto de peças de desenho, obra apresentada no contexto da na exposição de título *SILVAE*,¹³⁵ na qual João Queiroz apresenta num exercício bastante particular: todas as características que são descritas neste trabalho e que formam o cerne e intencionalidade na sua obra, da sua taticidade que dando a ver, convida ao questionamento. E como autor indica a propósito da exposição obras presentes:

“Fundamental neste questionamento, o desenho estabelece, num sentido lato e prático, uma relação directa com a interpretação visual da natureza e do mundo. ‘A memória também é importante, mas no fundo é com ele que registamos a agregação do que estamos a fazer. Numa multiplicidade de actos que temos à nossa frente, o desenho é um processo de escolha’. Que antecede a pintura? ‘Sim. Não vou fazer a pintura daquele ou doutro desenho, mas os desenhos que acumulei servem muitas vezes de base ao tipo de relações que depois se vão estabelecer na pintura com a cor, a luz, a pincelada’”¹³⁶

No entanto, nesta obra a sua disposição (física e em galeria) abre uma outra

¹³⁵ Exposição antológica realizada em 2010 na culturgest em Lisboa

¹³⁶ MARMELEIRA, José, Entrevista a João Queiroz. “todo o corpo vê a pintura de João Queiroz” In Ípsilon, Jornal Público Online outubro de 2010

leitura, como já referido, o ‘movimento por associação’, repetição e disposição, a lembrar um rolo de animatógrafo, planificado e expressivo, sempre dinâmico. Aqui, o que observamos é um conjunto de *frames* que revela uma outra corporeidade, um outro gesto, para além do gesto que cada desenho contém, um movimento). Curiosamente, é aqui que de facto atinge (de opinião pessoal) a real dimensão que o artista pretende ter de antemão no todo da sua obra e na realização individual de cada desenho, uma “(...) procura que ela seja intelectual e emocionalmente desprevenida e que se liberte também de qualquer intenção intelectual de descrição(...)”¹³⁷.

Aqui a *assemblage* é pura e desprevenida, o *Frame* revela-se sob a forma de processo e conjunto, há, então, uma condensação temporal de um lugar, em que a fisicalidade do olhar, neste trabalho em particular, traça um mapa de emoções.

¹³⁷ MARMELEIRA, José, Entrevista a João Queiroz. “todo o corpo vê a pintura de João Queiroz” In Ípsilon, Jornal Público Online outubro de 2010

10. A IMAGEM COMO FAZEDORA DE LUGARES

10.1.1- *Stand Still [Above the Earth, Beneath the sky]*

Em solidão, encontro tensão no trabalho, uma interessante relação de contingência com a informação que me é disponibilizada. Uma vez que não se pode ter todos os dados disponíveis, não se pode imaginar tudo, não se pode esperar, há que produzir uma métrica, e se estiver a trabalhar (qualitativamente) existe um ponto de deliberação, o tempo não é exaurível... nem que pudesse submeter as ideias a uma análise algorítmica de computador. É esta a forma como se opera neste âmbito.

Com a consciência que não se pode ocupar todos os lugares em simultâneo, nem estabelecer relações com todos eles, há que saber parar. No entanto, a possibilidade de os criar permite, em certa forma, trabalhar as ideias de tempo e de aproximação. É nesta óptica que nos apercebemos que há lugares que nos são familiares, outros nem tanto. Há ainda lugares onde queremos estar e outros para os quais somos transportados mesmo contra a nossa vontade. Nesses estamos ‘sem pé’, acompanhamos a acção que se desenrola, ou somos espectadores na busca de sentido e pertença. Neste contexto, há fragmentos de memória que guardamos, e há aqueles que trazemos connosco sem saber, e aqueles que ajudamos a criar.

Nesta fase e à luz da investigação, falar-se-á de 3 trabalhos/projectos ‘práticos’, nomeadamente : *Stand Still-Above the Earth, beneath the sky*, *Genius Loci* e *90 segundos e meio*, e uma exposição/projecto em aberto : *Suspensão [parte I]*.

No trabalho, *Stand Still, Above the Earth, beneath the Sky*, circula em torno da nossa posição imediata na ‘terra’, analisando os limites entre o corpo e a sua localização: entre o corpo individual, em singularidade ou colectivo, abrangente e o corpo de forma social, o fenómeno e os lugares onde este se constrói.



Figura 21. -(still frame) Stand Still, above the earth, Beneath the sky. 2014 – Pedro Inock

Entre fotografia e instalação, este trabalho apresenta-nos e apresenta-se, sobretudo, como uma peça de videoarte. Nesta peça, uma performance de 10 minutos documentada em vídeo na qual se suspendem, parcialmente, dois corpos, pelo joelho (ponto de flexão, de rotação, de movimento), e se usam (os corpos) para registar a tensão e a ruptura e ter, diante de si e do público, o carácter mais elementar da existência humana. Há uma tentativa de observar como estes dois corpos, sem treino ou experiência, reagem aos períodos entre instruções, como resistem e até quando se mantêm fiéis ao *script*, e face à dependência que é criada ao mesmo e às várias fases pelas quais passam: estes entendem ser o momento de parar.

A única maneira de minimizar a dor infligida pelos elementos (cordas, frio, repetição...) seria aproximar os dois corpos, reduzindo o ângulo das cordas, no entanto, as direcções apontam para o contrário, e os objectos (corpos) mantêm-se imóveis, parados (*Still*). A ideia que o corpo do próprio artista está ausente é uma realidade, uma memória, passando então a ser uma manifestação física com a entrada dos *performers* em cena, convocando os objectos da memória recente (através do vídeo) para o sítio da exposição/galeria, agora lugar.

Aqui, o vídeo demonstra uma ação num tempo diacrónico, uma experiência, que aconteceu, que acontece ainda, convidando-nos para esse mesmo local.

Este trabalho de performance não foi apresentado em público, no entanto este mesmo público pode testemunhar o processo em vídeo e estabelecer uma relação de maior proximidade com a acção, através do transporte dos objectos (presença silenciosa dos *performers*, imóveis, vulneráveis) para o espaço de exposição. Aqui o trabalho dissipa o limite entre a arte e o seu público, os seus espectadores, reduzindo

esta distância e desafiando a mesma abertamente, cria-se uma zona de transição, neutra, entre a obra de arte [vídeo] a obra de arte [instalação performativa] e o público.

Criado um campo que abrange o público, tornando-o parte do que o artista está a fazer é a confirmação da ideia que, muito mais que uma mostra concluída, este exercício será antes um ensaio onde a ideia de processo, mais que o artista, está sempre presente. Acima da terra, e debaixo do céu, imóvel...

“Our view of man will remain superficial so long as we fail to go back to that origin [of silence], so long as we fail to find, beneath the chatter of words, the primordial silence, and as long as we do not describe the action which breaks this silence. the spoken word is a gesture, and its meaning, a world”¹³⁸

10.1.2- *Genius Loci*

“Para possuir uma ancoragem existencial o homem tem obrigatoriamente de ser capaz de se orientar, de saber onde está num certo Lugar.”¹³⁹

Podemos situar este trabalho na exacta intercepção entre fotografia, vídeo, performance e arquitectura, quatro áreas em que se desenvolveu formação específica. Esta confluência de linguagens confere a este trabalho uma complexidade reflexiva sobre o espaço e tempo, enquanto dimensões materiais da percepção. A extensão do trabalho tem na sua génese a compreensão e apreensão do lugar e do seu estatuto, desde a sua condição mais linear -sítio- até à qualidade/capacidade de edificar memória, que sendo adquirido, permite a sua leitura plena e consequentemente a sua ascensão ao patamar de Lugar.

Este trabalho vem a ser desenvolvido desde o ano de 2005, com a pretensão de retirar significado e compreender aquilo que torna um sítio único, as suas qualidades, o que torna estas características importantes e o que faz delas pedra basilar na

¹³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice *Phenomenology of Perception*, isbn 9780415834339 p. 214

¹³⁹ NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*

transformação e construção humana, nos seus pilares mais estruturais. No fundo, uma ancoragem existencial que advém de algo que existe para além da morfologia, geografia, clima ou mesmo tendência, permitindo-nos viver a realidade mais intensamente, transportando uma reflexão crítica sobre os mecanismos de narração.

Tornou-se claro que a apreensão gradual do conceito de Lugar, implica uma estreita relação de pesquisa e análise com a componente física e sensorial do mesmo, e este processo implica uma continuidade temporal implícita, se de facto se pretender compreender as características/carácter do mesmo lugar.

Estas características são o que determina como as coisas são, fornecendo à investigação bases concretas do fenómeno. Só assim podemos alcançar de uma forma total e compreensiva o “Espírito do Lugar”, o *Genius Loci*, simbolizando a essência de um lugar. Aqui, a noção da dimensão Tempo, contínua tal como a ideia de processo e fenómeno acabam por encapsular –de uma forma aberta e subjectiva-, como a memória edificada por um indivíduo.

Este processo é então –desde o início – a consciência da experiência (do experienciar), não é uma substância, mas uma actividade constituída por actos, por *Frames* que aqui se assumem numa direcção mais pragmática *in lato senso* (percepção, imaginação, especulação, paixão, etc), não é um fim em si mas revela a possibilidade um resultado (final). O importante é chegar às pessoas (despretensiosamente), deixar a ideia que este é um ponto em aberto, que cada um levará consigo.

“Há que repetir, no entanto que Lugar é bastante mais que uma localização física, e bastante maior que apenas a soma das suas partes e conjunto das suas características, assim este trabalho refere-se a Lugar como um algo mais que uma abstração de uma localização, como uma totalidade de elementos concretos e factores desde a forma, a cor, a textura e a substância”¹⁴⁰

É relevante entender este aspecto para que se retenha a ideia que o objecto deste trabalho é também o processo de construção e compreensão da noção de Lugar, estatuto que um determinado sítio, num determinado contexto espaço-temporal, contínuo ou não (*spacetime discontinuum*) atinge, assim que se torna capaz de edificar

¹⁴⁰ INOCK, Pedro. GI-Spacetime Discontinuum, entrevista para o Teatro Acert aquando da apresentação da mostra homónima por parte do autor..

memórias em cada um. Porque a apreensão do lugar, do “*genius loci*” resulta da composição de experiências colectivas, lendas, quadros, fotografias, cinema e até imagens de outros lugares, mas sobretudo de imagens. Esta Ideia advém da constatação que a nossa relação com o mesmo comporta elementos que não são à primeira vista detectáveis e que podem nem pertencer-lhe de uma forma directa. É impensável invocar algum acontecimento sem ser associado ou sem ter uma referência (mais ou menos concreta) a um lugar. O Lugar é evidentemente uma parte integral da existência, desde o parque onde brincávamos, à casa onde habitamos, o estúdio onde trabalhamos, etc.

Desta forma é impossível e pretensioso “forçar” uma única leitura, visto que cada indivíduo tem um determinado leque de ferramentas conceptuais, vivências e uma sensibilidade mais ou menos orientada para as manifestações e linguagem que aqui são apresentadas, numa perspectiva mais íntima e pessoal (tentando, em simultâneo, não o ser). Interessa todas essas leituras e interpretações, interessa o concretizar da obra em confronto com o público, o introduzir de alguma poesia sob outra forma e os paralelismos que aqui se criam com memórias recentes, antigas, ou ficcionadas. A relação que –nesta proposta– se busca, entre obra e público será “um regresso às coisas mesmas, isto é, aos fenómenos, àquilo que aparece à consciência”¹⁴¹ (do artista e do público), que se dá como objecto intencional. O processo de criação assenta assim -na sua génese e análise- no recurso à performance *in situ*, cujo resultado será sempre sob o formato de vídeo e principalmente fotografia, na apreensão do sítio em questão.

A performance obedecerá a um guião previamente desenvolvido após análise do mesmo local. Contará com uma equipa de performers potenciando o exemplo que se vê nas fotos em anexo. Esta Performance tem como propósito a criação de um universo (em fotografia) que virá da produção de dois objectos : um trabalho de instalação de carácter mais ou menos efêmero, que ficará presente por tempo indefinido (caracterizando e denotando uma intervenção espacial, a memória de algo que ali aconteceu) e um trabalho em vídeo. O Vídeo será sujeito a análise posterior, com o objectivo de selecção de fotogramas (*frames*) que mais tarde serão recriados sob o médium de Fotografia de uma forma fiel ao conteúdo, mas de estética mais cuidada [peças finais para exposição].

¹⁴¹ HUSSERL, Edmund. A crise da humanidade europeia e a filosofia. Introdução e Tradução de Urbano Zilles. Porto Alegre: Edpucrs, 1996. Col. Filosofia; p41.

“Todo quadro é um limite que define quem e o que vai ou não entrar na imagem. “(Rancière, 2012b, p. 14)

O resultado, enquanto mostra, será um espaço composto por Fotografia – durante e pós-performance- complementada com projecção de Vídeo [VideoArte] e instalação com elementos originais da mesma performance, criando desta forma um ambiente imersivo, transportando o observador para a acção, convocando memórias que não são suas, integrando-o, fomentando o questionar e o retorno às coisas mesmas

“A vontade de construir sítio, reflecte o desejo de construir Lugar.”¹⁴²

PRIMEIRO MOVIMENTO. Representa a primeira abordagem ao tema, onde as noções de sítio e lugar começam a ganhar contornos. Denota-se uma convergência e conflito, estabelece-se a necessidade de construir uma gramática, para se compreender os elementos que nos aparecem diante dos olhos. Neste movimento a questão sensorial é privilegiada, como modo de apreender a realidade e o sítio com que nos deparamos. Abrindo caminho para a análise de sítio e retenção das suas características.

Procede-se a uma aproximação empírica e ficcionada ao sítio. Tenta-se de forma gradual emular memórias parciais de outros sítios (cujas características se assemelham de uma ou outra forma às do local em causa) na tentativa de o compreender na sua totalidade. São chamados à composição –de uma forma subtil- elementos poéticos e históricos, evocativos de uma entidade protectora. Passíveis de harmonizar e orientar estas experiências num gesto de “busca de sentido”.

¹⁴² Comunicação Oral, Autor desconhecido.



Figura 22. Genius Loci – Spacetime Discontinuum [Phase 4], 2015, Fotografia 70x90cm, Pedro Inock

SEGUNDO MOVIMENTO. Neste movimento o trabalho volta-se para as questões de continuidade temporal e histórica. Procurando saber de que forma o tempo altera a nossa percepção de sítio e de que forma esta dimensão nos permite adquirir novas ferramentas de análise. Dá-se assim início à fase mais densa do trabalho, onde se representa a influência da consciência nos actos de percepção, e de que forma ela nos direciona gradualmente ao fenómeno. É também nesta fase que a “dimensão história” é considerada, aliando-se às anteriores, contribuindo também para que o sítio, ascenda à condição de Lugar. Aqui, o movimento toma a forma de parábola e a noção de descontinuidade espaço-temporal é introduzida, bem como a dissonância cognitiva que o processo provoca ao indivíduo, durante o seu processo de apreensão e compreensão do -agora- Lugar. Este movimento abre-se, juntando no final o terceiro movimento como uma expansão deste processo, tentando encerrar esse processo servindo esse Terceiro gesto como ligação, para preceder o seguinte.

PHASE 04 // GL- Spacetime Discontinuum - THE PERVADING SPIRIT OF PLACE / EPOCHÉ 2004/05. Esta Fase, dentro do Segundo Movimento, torna-se aquela em que o sujeito e consciência operam na suspensão do fenómeno do Lugar. Adquirindo a referida ancoragem existencial, situando-se acima da terra, abaixo do céu. Sendo o último trabalho deste movimento, deu-se ênfase à consciência colectiva de todas as

fases. Tornou-se imperativo assinalar o fim deste movimento, preparando uma mostra visual multiforme em espaço galerístico¹⁴³ estabelecendo um diálogo de cuidado e rigor na construção de visualidades holográficas com um horizonte mental volátil; de nitidez clara com uma aparente escuridão difusa e imprecisa da procura de sentido. Enfim, a luz de um fio condutor reflexivo e “glocalizado” de uma universalidade com lugar(es).¹⁴⁴”

TERCEIRO MOVIMENTO. Nesta fase, dá-se um retorno às coisas mesmas, uma *Tabula Rasa* onde entra a noção de Lugar e prazer, de finitude, morte e existência, uma inversão da dimensão de tempo. Este regresso à origem é circular e cíclico, é o gesto de apreender um lugar com as ferramentas conceptuais do processo, mas em maior escala. Aqui explora-se a “ordem inerente à organização racional do espaço interior”¹⁴⁵ (mental) “que revela uma lógica imperturbável”¹⁴⁶ ainda que questionável. Nesta fase “ZERO”, pode dizer-se como Gil e Pires, “o sistema de caracterização próprio a um determinado programa, com origem numa concepção definida, faz revelar o carácter no interior.”¹⁴⁷

¹⁴³ OLIVA, João Luís - In Pedro Inock | “Genius Loci – Spacetime Discontinuum” – Texto de Apresentação da exposição homónima – Galeria Novo Ciclo – Acert / Tondela 2015

¹⁴⁴ OLIVA, João Luís - In Pedro Inock | “Genius Loci – Spacetime Discontinuum” – Texto de Apresentação da exposição homónima – Galeria Novo Ciclo – Acert / Tondela 2015. “Obra aberta e interminada, como interminável é o percurso do ensaio (sempre em constante devir) sobre as marcas do todo multifacetado que é a vida. Em diversos suportes — desenho, pintura, fotografia, instalação, vídeo — se expressam (vão expressando) impressivas memórias e afetos, se traduz (vai traduzindo) a relação emotiva com os lugares e os tempos que nos envolvem (vão envolvendo). Uma totalidade não totalitária, antes fragmentada e descontínua, que transborda o espaço canónico de exposição e desafia um outro olhar e o olhar do outro. Locus, loci de uma plural geografia de emoções composta por singularidades improváveis, surpreendentes e polémicas; não meros (rasos) cenários e figurações. Diálogo de cuidado e rigor na construção de visualidades holográficas com um horizonte mental volátil; de nitidez clara com uma aparente escuridão difusa e imprecisa da procura de sentido. Enfim, a luz de um fio condutor reflexivo e “glocalizado” de uma universalidade com lugar(es).”

¹⁴⁵ Pires, Amílcar, http://lafis.fa.utl.pt/ciaud/res/paper/ART_Amilcar-Pires.pdf trad de Werner Szambien, Op. Cit., p.181.

¹⁴⁶ *Ibid*

¹⁴⁷ *Ibid*



Figura 23. - Genius Loci – Spacetime Discontinuum [Phase 4], 2015, Fotografia 70x90cm, Pedro Inock

Nesta fase, recorrer-se-á ao uso de vários performers/várias consciências (ou várias representações da mesma consciência) onde “cada elemento independente e participante na organização do espaço interior revela também o seu próprio carácter e faz associar a percepção e a vivência do espaço ao prazer do seu domínio sensorial e intelectual”¹⁴⁸. Este trabalho terá certamente influências estéticas e compositivas na sua representação, importadas da pintura do renascimento, e do barroco/ claro-escuro, ainda que não directamente perceptíveis.

Agora, e citando Gil e Pires, “tem-se um jogo de proporções criadas pelo jardim, que interfere nas sensações inerentes à apropriação dos diferentes espaços, num usufruto progressivo e por vezes ritual, que resulta da utilização dos mesmos espaços – quase num domínio ideal – onde vestíbulos e antecâmaras”¹⁴⁹, fonte e fundo, paisagem construída e natural se multiplicam, tornando o fenómeno num objecto colectivo, contribuindo para a satisfação dos prazeres sociais e para a designada ancoragem existencial.

Nesta Movimento/Fase que se propõe executar, é importante reter que as ferramentas utilizadas aqui servem para explorar a *conditio humana*, que se revela na

¹⁴⁸ Pires, Amilcar, http://lafis.fa.utl.pt/ciaud/res/paper/ART_Amilcar-Pires.pdf trad de Werner Szambien, Op. Cit., p181.

¹⁴⁹ *Ibid*

apropriação de um Lugar, através do Momento, *Frame* da compreensão de um *Genius Loci*.

O PRIMEIRO GESTO [PERFORMANCE / VIDEO]. A Performance tem como propósito a criação de um universo sensível, que virá da produção de dois objectos : um trabalho de instalação de carácter mais ou menos efêmero, que ficará presente por tempo a definir (caracterizando e denotando uma intervenção espacial, a memória de algo que ali aconteceu) e um trabalho em vídeo. Este último será sujeito a análise posterior, com o propósito de selecção de fotogramas (*frames*) que mais tarde serão recriados sob o médium de Fotografia de uma forma parcialmente fiel ao conteúdo, mas de estética mais cuidada [peças finais para exposição], logo não serão meras reproduções de momentos da performance .

O guião será elaborado aquando do período de exploração do sítio, e todo o processo será estudado antes da criação das directrizes performativas. Uma equipa de performers que integrará este trabalho e cuja composição será principalmente por profissionais de dança contemporânea, confortáveis com as exigências estéticas e físicas deste trabalho. Uma vez que a performance tem como propósito a interacção com o espaço e a criação de uma peça/ instalação, de grandes dimensões, o vídeo terá várias cenas distintas e não apenas um enquadramento estático de fundo.

SEGUNDO GESTO [INSTALAÇÃO] No processo de exploração e apreensão do Sítio, e consequente elevação a Lugar, será então desenvolvida uma instalação, *site-specific* que funcionará como resultado do decorrer do processo performativo. Ainda que sujeito a alteração mediante a análise do sítio, a peça será suspensa, transmitirá a noção de tensão, cadência, suspensão e grandeza. Estará colocada nos jardins, acima da altura humana, estabelecendo uma ponte entre a frase de Holderlin “(...)acima da terra, Abaixo do céu” e a nossa condição, será mais um patamar. Será o que fica, será a memória da acção.

TERCEIRO GESTO [FOTOGRAFIA] . Após a performance e a instalação, é analisado o vídeo em detalhe, e –como explicado anteriormente- será seleccionado um conjunto de *Frames* [*stills*] para reencenar mais tarde. A questão não é meramente de aprumo estético, mas será uma forma de conferir novas perspectivas de uma acção e de um sítio onde não estivemos. A ideia será, mais do que “dar a ver”, dar à compreensão.

QUARTO GESTO EXPOSIÇÃO. O resultado, enquanto mostra, será um espaço composto por Fotografia –durante e pós-performance- complementada com projecção de Vídeo [VideoArte] e instalação com elementos originais da mesma performance, criando desta forma um ambiente imersivo, transportando o observador para a acção, convocando memórias que não são suas, integrando-o, fomentando o questionar e o retorno às coisas mesmas. O trabalho de performance, Vídeo e Fotografia acontecerá em espaço a designar, sendo este o mesmo da sua exposição.

É neste gesto/parte que tudo se cruza, criando um marco de progresso, como um ponto em aberto neste processo contínuo, em que o público compreende os passos e opções tomados pelo autor e é confrontado com outras realidades e formas de “ler” o Lugar, de entender que se está na presença da possibilidade de um facto e não do facto em si. Aqui, a confluência de elementos/*media* terá a oportunidade de criar novas narrativas, de se abrir à crítica e à observação pelo público, sem se encerrar em si mesmo. Será, portanto, trazido à composição o trabalho, sob a forma de desenho/esquisso, videoperformance, fotografia e instalação.

Desde o início do primeiro ano do mestrado, e mais particularmente no segundo ano, que estes processos (partes do contínuo de trabalho para dissertação) resultaram em algumas mostras, das quais se vão retirando e condensando os momentos mais importantes, de uma forma mais metódica e analítica, menos arquivística e mais fluida, em direcção –de certa forma- à possibilidade de criação e edificação de memórias.

Nestas mostras –que utilizo como pontos de partida- pretendo criar as condições para a exploração e debate dos temas que entendo terem a capacidade de progredir para trabalhos concretos, funcionando como o início de uma base teórica para os primeiros scripts, esboços e testes. Tenho vindo a desenvolver –em direcção ao tema do trabalho- algumas obras de uma forma mais antagónica, esta começa com a intenção de criar e retirar *stills*, e essa mesma intenção torna-se o *leitmotiv* do processo de trabalho.

Estas obras começam como indiquei com o mapeamento de temas compostos por referências de trabalhos anteriores e temáticas que me vão sendo sugeridas, quer pelo visionamento de obras de outros autores, obras literárias ou trabalho continuado de atelier. Daí parte-se para um processo de experimentação (documentado em vídeo também) que pode consistir na utilização de apenas um médium ou da conjugação de vários, com o propósito de compor todo o processo numa mostra onde este é

acompanhado de todos os registos (ou fragmentos do mesmo). Neste processo o trabalho realizado fica sempre em aberto, sempre propenso a discussão e análise, e sempre revisitável.

10.1.3- 90 segundos e meio

Embora um minuto seja uma quantidade precisa de tempo, muitas vezes é usado para significar um curto espaço de tempo. O mesmo vale para "momento", o que tecnicamente dura/é 90 segundos. A primeira referência vem de 1398, segundo o Dicionário de Inglês Oxford. O escritor John of Trevisa¹⁵⁰ escreveu que existem 40 momentos numa hora (daí 90 segundos cada). Oxford, desde então, substituiu-o com "um período muito curto de tempo." Mas, um momento no tempo não é apenas uma definição, é um momento de uma perspectiva própria da realidade do tempo. É a nossa perspectiva do tempo como um momento. Este trabalho trata, essencialmente, da percepção de tempo e escala, aqui a obra de arte é o confronto entre o vídeo, *Still*, ação performativa, e a contração e expansão de um único "momento".



Figura 24. 90 segundos e meio / 90 seconds and a Half- Pedro Inock, stereo / cor. single channel 9m 40s.

¹⁵⁰ TREVISA John (ou John of Trevisa, fl. 1342 – 1402 AD) escritor e tradutor Inglês, responsável pela tradução de -entre outros trabalhos- do Polychronicon of Ranulf Higden, e Bartholomaeus Anglicus' On the Properties of Things (De Proprietatibus Rerum), uma forma medieval da moderna enciclopédia.

Cada “dispositivo de fumo” presente no trabalho dura exatamente 90 segundos antes de se extinguir, no entanto, o fumo permanece, ao longo da maneira cuidada e sensível com que o tempo se comporta neste trabalho, resultando numa perda de noção do temporal. A essência deste trabalho será, a forma como esta percepção molda a nossa noção de espaço. As paredes do tempo são como os músculos, alimentadas pelo nosso próprio ponto de vista narcisístico, e se olharmos mais longe, percebemos que provavelmente estes conceitos abstractos sejam de pouco uso diário, uma vez que tudo ao nosso redor se move a uma velocidade “não-humana”.

11- SOBRE O TEMPO, A MEMÓRIA E O LUGAR

11.1 Ficção e História

“...a arte continua a ser sobre – a experiência...”¹⁵¹

Falar de memória, História, histórias, ou morte remete para um tempo cronológico ou para um tempo suspenso. Sendo este projecto sobre fragmentos da História e ausência, o tempo de que aqui se fala é o tempo parado e a sua estagnação. Existe com este uma relação profunda nos trabalhos propostos.

Para falar de tempo terá de se falar acerca da duração “(...) não se coloca a questão ‘o que é?’. (...) Heidegger dizia que não se podia colocar a questão ‘o que é tempo?’ porque então colocava-se imediatamente o tempo como ser”;¹⁵² O tempo suspenso surge na relação com a representação que decorre do processo da memória, o qual implica um tempo (os factos estão dispersos, as experiências não são já reais, e as imagens dissolveram-se). É, por isto, necessário recorrer à imaginação, procedendo-se à construção de representações fictícias, imagens instáveis e incapazes de se fixar (na memória e no tempo). Estes elementos não se encontram já no tempo e no espaço onde existiram, mas são prolongados, perduram através das suas representações, à semelhança da fotografia.

“uma imagem sacrifica três quartos de si própria para ser o que nós desejamos”¹⁵³

Desde o início do segundo ano de mestrado tem-se colocado em perspectiva e análise alguns trabalhos anteriores questionando as suas múltiplas dimensões de expressão e significado, à luz de outros autores e acontecimentos. Estas dimensões levam a observar, questionar e analisar como a recente instauração do uso da imagem, deu lugar a uma ‘democratização’ da criação de imagem, que era na generalidade bastante restrita.

Como *media* ‘predominante’ desta minha contemporaneidade, o vídeo e a popularidade que obteve actualmente, como referi no anterior parágrafo, encontram-

¹⁵¹ SONNIER Keith, New York L.A hook-up, uma entrevista com Liza Béar, in *Avalanche* 9 (dezembro de 1974), p. 25.

¹⁵² LEVINAS, Emanuel – Deus, a Morte e o Tempo [1993]. Tradução Fernanda Bernardo. Lisboa: Edições 70, 2012 p.35.

¹⁵³ Comunicação Oral.

se num contexto de necessidade à acessibilidade de construção imagética. Hoje, assume-se como um mecanismo audiovisual de enorme abrangência e sempre em crescente potencialização. Será, então, inevitável neste tema não abordar algum hibridismo no trabalho, carácter multifacetado e de linguagem e géneros que este tem na sua origem, que lhe confere a possibilidade de ser representado de múltiplas formas.

Dubois afirmava que o vídeo “sofria de problemas de identidade”, isto é perceptível pelo uso que diversos *media* fazem deste, levando-nos a poder entender este dispositivo como um meio de expressão linguística e artística. Consigo assim entender o ‘hibridismo’ deste dispositivo (Vídeo) como o elemento mais característico da sua identidade. Este é sempre variável, mostra-se como complexo e instável, num ‘sem fim’ de manifestações, acompanhando com a sua efemeridade e volatilidade o sujeito na sua pós-modernidade.

É na referência a este sujeito e, quando afirmámos, anteriormente, que para Badiou não há ‘vários vazios’, existe apenas um, e também que a respectiva unicidade aqui não é a da diferença, mas da in-diferença irremediável. A unicidade daquilo que é marcado na apresentação como inapresentável, nunca como apresentação do um. “Afirmar a vacuidade do vazio é marcar este com um nome próprio”¹⁵⁴. Observamos em Badiou a ideia de subtração do múltiplo, de zero reforçando esta ideia.

Como forma de atingir então o contributo deste trabalho, afigura-se importante repetir aqui a citação: “o ser investe as Ideias da apresentação do múltiplo puro na forma de unicidade que um nome próprio assinala. Para escrever esse nome do ser, esse ponto subtrativo do múltiplo – da forma geral pela qual a apresentação se apresenta, e portanto é – os matemáticos foram procurar um sinal distante de todos os seus alfabetos costumeiros (...) emblema do vazio, zero, zero acrescido da barra de sentido.”¹⁵⁵

Posto isto, neste trabalho não se pretende que o vazio faça da imagem, uma imagem apóstata, entenda-se, de negação, mas antes uma ideia de consolidação, de validação e existência pela possibilidade de existência do facto ‘vazio’. A percepção

¹⁵⁴ VIEIRA JÚNIOR, Roberto, *in* Laclau e Badiou: Acontecimento e simulacro. Consultado online em <https://wp.ufpel.edu.br/legadolaclau/files/2015/07/roberto-junior.pdf> p13

¹⁵⁵ BADIOU, Alain. O ser e o evento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFERJ, 1996, p.63

ganha, aqui, contornos de distensão temporal, quando se questiona se o relevante para ‘dar a ver’ será a dilatação temporal de imagem, ou a mesma dilatação do vazio, deixando para posterior investigação a ideia pessoal de intersticialidade entre ambos, ou, se configurarmos o elemento imagem, e o elemento vazio entre imagens, então é nos permitido imaginar um limiar entre ambos, uma matéria de imagem e não imagem em estado quântico, uma transição que se assume como objecto.

Talvez se afigure necessário para esse momento o estudo da imagem no espaço, e na sua relação de posicionamento tetradimensional, ou talvez, inclusive, pentadimensional dentro da dimensão de historicidade, introduzindo a ideia que esse ‘limbo’ entre o vazio e imagem possa ser a transição da imagem ao longo do tempo até se constituir tecido da história, mas também aqui num estado de equiprobabilidade de existência histórica (em simultâneo) — um *Frame-redux*.

A duração de um *frame* é o um tempo entre tempos de um (ou mais) gesto(s) (considerando sequência e movimento), que naturalmente preenche a distância entre os gestos (contidos na imagem) que o precede e sucede.

Desta forma não há outra maneira de olhar para este dispositivo senão de uma forma transversal, incontornavelmente híbrida, composta por elementos matriciais expressivos que resultam da utilização combinada do som e da imagem, capaz, assim, de criar a sua própria linguagem, mapeando um Tempo. E é precisamente neste ponto que o *Still* se encaixa, em primeira abordagem como um conflito entre acção, objecto, estética, etc., e mais para diante de uma forma tanto sincrónica como diacrónica.

12- CONSIDERAÇÕES FINAIS

O autêntico após o vazio

Há um cruzamento natural entre o meu trabalho e a exploração deste tema que se prende pelo uso do *Still*, enquanto, quer resultado, quer ponto de partida ou percurso em si. Tenho vindo a desenvolver uma série de projectos que, de uma ou outra forma se desenrolam em torno da condensação espaço-temporal que uma imagem pode ter, quando esta ilustra uma acção. A exploração desta ideia partiu da constatação que, muitas vezes, há surpresa ou desilusão quando um colega ou alguém do público se vê confrontado com uma obra minha, por exemplo, na sua forma de vídeo ou pintura, após ter visto, ainda que com brevidade, um *frame* ou fotografia do mesmo.

Há sempre presente a sensação que o objecto real ou na sua forma completa e real (vídeo em movimento) não corresponde à expectativa, tornando clara a ideia que a pessoa foi capaz de constituir uma memória muito própria em torno do fragmento de memória que lhe é disponibilizado, utilizando para isso referências da sua própria cultura, elementos históricos, que convoca à sua própria interpretação.

Com a reunião destes pensamentos e exemplos no meu trabalho, pretendo desenvolver um conjunto de peças que de uma forma ou outra possam relacionar-se umas com as outras num espaço, incluindo vídeo, performance, fotografia e pintura. Neste contexto, as peças serão fotografadas de forma a levar o observador a um questionar do seu contexto, da sua interligação com o conjunto e temática.

No fim, far-se-á uma mostra com apenas os *Stills* fotográficos desse momento, ou, em alternativa, cria-se uma segunda fase para essa apresentação onde o público é exposto a esses mesmos momentos, em fotografia para, em seguida, ser encaminhado para os trabalhos reais. Interessa-me essa relação entre a obra e o seu reflexo, e em que forma esse reflexo pode ser maior e mais rico que a própria obra. Refiro que esta intenção é mutável e que a intriga pode (e é expectável) que evolua no decorrer deste trabalho, podendo tomar contornos mais práticos ou mais teóricos, nunca perdendo a componente de exploração e confronto entre a representação/imagem da obra e a obra em si.

Aqui, dá-se exemplos de trabalhos pessoais [Fig. 22 a 24] que ilustram os hibridismos e atribuição de qualidades estéticas e condensação de tempo. Estes trabalhos artísticos, também estabelecem uma relação com a pintura; não o tipo de

relação que, normalmente, se estabelece de âmbito visual e comparativo (embora essa influência esteja presente em bastantes trabalhos pessoais), mas, antes, com aquilo que a pintura (nomeadamente a de Caravaggio) tem de mais profundo e que no caso de Bill Viola é o ‘efeito de proximidade’ em relação aos intervenientes, representando o tal desvio que permite construir uma poética do autêntico, descrito com um olhar pousado no drama humano.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, G. C. Arte Moderna/Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. S. Paulo: Ed. Schwarcs. 2004.

AUGÉ, Marc. As Formas do Esquecimento, Almada, Íman Edições, 2001.

B. V. Da Costa, Maria Helena. In Paisagens Urbanas E Lugares Utópicos No Cinema Brasileiro, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN-Brasil) 2016.

BADIOU, Alain. O ser e o evento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFERJ, 1996.

BADIOU, Alain. Peut-on Penser la politique?, Paris Seuil, 1985.

BATAILLE, Georges. O nascimento da arte, tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa, Sistema Solar, 2015.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Editions Gallimard, Porto Alegre, 1958.

BATAILLE, Georges. O erotismo, tradução de João Bénard da Costa, Lisboa, Antígona, 1988.

Bataille, Georges. *Les Larmes d'Eros*(As Lágrimas de Eros), Sistema Solar, 2012, ISBN 976-989-8566-09-6

BATTCKOCK, G. e NICKAS, R. *The Art of Performance - A critical anthology*. New York: E.P. Dutton. 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *Disneyworld Company, in Quaderns*. Barcelona, Collegi.

BELISLE, Brooke (2013). "The Dimensional Image: Overlaps In Stereoscopic, Cinematic, And Digital Depth". Film Criticism. 37/38 (3/1)

BELTING Hans. Antropología da imagem, Ed. Kkym, ISBN 9789899768451

BELTING, Hans. A Verdadeira Imagem. Lisboa, ed 2011, Goethe Institut, 2011

BENJAMIN, Walter, in 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' in Illuminations, (ed.) Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, London: Fontana, 1973.

BENJAMIN, Walter, A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica, in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Antropos, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992, 1 vol., pp. 71-113 Título Original: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit, 1936-39 ISBN-13: 978-85-254-2884-4

BERGER, John. - *ways of seeing*, Penguin books, 1972. ISBN 978-0-141-03579-6

BERGSON Henri. A evolução criadora. Lisboa: Edições 70, 2001.

- BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*, 2006.
- BERGSON, Henri. *Matter and Memory* Trad. N. M. Paul and W. S. Palmer, Zone Books. ISBN: 9780942299052 288, ed 1990.
- BORN, Ani Mari Hartz. in “desejo e decepção caminhando de mãos dadas”, p7. Artigo online sobre . LIPOVETSKY, Gilles. *A sociedade da decepção*. Barueri, SP: Manole, 2007.
- BRISSAC, Nelson Peixoto. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 78. APHANISIS
- CACHOPO, João Pedro. *Momentos estéticos: Rancière e a Política da Arte* ISSN 1981-7827
- CHAMOUX, François. *A civilização grega*, Ed.70, Lisboa2003, 344pp. ISBN 972-44-1139-7
- COLLI, Giorgio. Escritos sobre Nietzsche. Tradução: Maria Filomena Molder EAN: 9789727085798, 2000.
- CORDEIRO, Marta. in Mendes Brígida, o Corpo em Desaparecimento, Publicado na revista Umbigo, N.33, 2010
- COUTO José Geraldo. Como mergulhar em Blow-up, 09.12.16 <https://blogdoims.com.br/como-mergulhar-em-blow-up/>
- DELEUZE, Gilles. *L'image-temps: cinéma 2*. Paris: Minuit. 1985.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento, cinema 1*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo cinema 2*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1986.
- DUCHAMP, Marcel. *Engenheiro do Tempo Perdido, Entrevistas com Pierre Cabanne*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.
- DUGUET, Anne-Marie. in Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art By HÖLLING Hanna B. ISBN: 9780520288904
- ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*, Difel. 2004.ISBN: 9789722906982
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. P. Dutton & Co., Inc., New York 1970ISBN 0-525-47263-0
- EXPRESSO, Revista Actual de 17-06-2006 TEXTOS EM ARQUIVO, 2006, 2003, 2001, a propósito ou por ocasião da exp. de João Queiroz na Gal. Quadrado Azul http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/paisagem/

FERGUSON, R. (Ed.) (1998) *Out of actions : between performance and the object*, New York: Thames and Hudson. 1949-1979.

FLUSSER, Vilém, *Ensaio Sobre Fotografia*, Lisboa, Relógio D'Água. 1998.

FOUCAULT, Michel. *The archaeology of knowledge*, [1969]. United Kingdom: Routledge, 2005.

FRADE, Pedro Miguel, *Figuras do espanto: A Fotografia antes da Sua Cultura*, Lisboa, Asa, 1992.

FUREDÍ, Frank, in The Independent Online, 2015
<https://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/features/age-of-distraction-why-the-idea-digital-devices-are-destroying-our-concentration-and-memory-is-a-a6689776.html>

GOLDBERG, Roselee, *A arte da Performance*, Orfeu Negro, Lisboa 2011

História de uma fotógrafo, de ANTONIONI, Michelangelo- (1912-2007). Adaptado do romance *Las Babas del Diablo*, CORTAZAR, Julio – (1914-1984)

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos da floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

HOUGHTON, Georgiana – *Chronicles: of the photographs of spiritual beings and phenomena invisible to the material eye* [1882]. [s.l]: Elibron Classics, 2005
http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965
<https://twistedifter.com/2017/07/photographs-of-films-by-jason-shulman/>

IKEDA, Manabu. Entrevista para a revista digital Hi-Fructose, 2014
<http://hifructose.com/2013/06/11/exclusive-interview-with-ikeda-manabu/>
Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art. ISBN 0-89381-390-7

KAPROW, A. *Essays on the blurring of art and life*. California: University of California Press, Ltd. 2003.

Kester, Grant H. *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham, North Carolina: Duke University Press. ISBN 978-0-8223-2081-4. 1998.

KLEIN, Étienne, *O Tempo, de Galileu a Einstein*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007.

KOSUTH Joseph, “Art After Philosophy,” in *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1960–1990* (Cambridge: MIT Press, 1991)

LEVINAS, Emanuel – *Deus, a Morte e o Tempo* [1993]. Tradução Fernanda Bernardo. Lisboa: Edições 70, 2012

- LIPOVETSKY, Gilles. A sociedade da decepção. Barueri, SP: Manole, 2007. 84p
- LOPES Pedro, Renata. In “Literatura E Transgressão: Sade, Masoch E Bataille” artigo. In <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5448>
- LYNCH, Kevin. The image of the city Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960.
- MAEVE Connolly, in WHAT IS (New) Media Art? p. 10 ed. IMMA. <https://www.imma.ie/en/downloads/whatisnewmediaartbooklet.pdf>
- MAIA, Tomás, a persistência da obra, Lisboa, Assírio e Alvim, 2011
- MAIA, Tomás, Assombra, Ensaio sobre a origem da imagem. Assírio e Alvim, ed 1265. Jul 2009, ISBN 9789723713596
- MANOVICH, L. *The language of new media*. Cambridge, Mass.; London : MIT Press. 2001.
- MARMELEIRA, José, em Entrevista a João Queiroz. “todo o corpo vê a pintura de João Queiroz ”In Ípsilon, Jornal Público Online outubro de 2010
- MARTINS, Ana Cláudia. *New Media Art*, Recensão crítica, Universidade do Minho. ISSN: 1646 – 3153, 2013
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, isbn 9780415834339, Editions Gallimard, Paris, 1945.
- PONTY, Merleau. O olho e o espírito. Lisboa: Nova Vega Lda, 2013.
- NECHVATAL, Joseph, in <https://hyperallergic.com/114411/bill-Violas-moving-void/>
- NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography*, London, Secker & Warburg, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich, A Origem da Tragédia, Publicações Europa América, ISBN 5601072556652, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A Visão Dionisíaca Do Mundo E Outros Textos De Juventude* tradução: Maria Cristina Dos Santos De Souza e Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Rio de Janeiro, agosto de 2001.
- NORBERG-SCHULZ Christian. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*
- OLIVA, João Luís - In Pedro Inock | “Genius Loci – Spacetime Discontinuum” – Texto de Apresentação da exposição homónima – Galeria Novo Ciclo – Acert / Tondela 2015

PULQUÉRIO, Manuel De Oliveira , Um Testamento Ideológico: «As Bacantes» De Eurípides, Documento online :www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas39-40/02_Pulquerio.pdf

QUEIROZ, João. Entrevista. Expresso Cartaz 8 Dezembro 2000, pág. 19.

QUINN, Anthony. *In Freedom, revolt and pubic hair: why Antonioni's Blow-Up thrills 50 years on* <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/10/antonioni-blow-up-50-years-movie-photographer-murder>

RAMALINGAM C, Harvard University, Department of the History of Science *in* Stopping time: Henry Fox Talbot and the origins of freeze-frame photography. Abstract

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen, *Rancière: história, narrativa, indiferença, ArteFilosofia, Ouro Preto, n.17, Dezembro 2014*, in <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/512/468>

RICOEUR, Paul – *Memory, history, forgetting*. Tradução de Kathleen Blamey e David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 2006

SALES LUÍS, Armando, in *Imaginários da Paisagem*, Lisboa, Fbault Tese Doutoramento, 2016,

SEGAL, «Euripides: poet of paradox» in *Oxford Readings*, ISBN-13: 978-0198721109, New York : Oxford University Press, 1983.

SCHENK, Sonja. LONG, Ben. *The Digital Filmmaking Handbook 4th Edition.*, 2012 ISBN-13 978-1-4354-5911-3

SHANKEN Edward A. (ed.), *Art and Electronic Media*, London: Phaidon, 2009.

SMITH, Roberta. *in, On Kawara, Artist Who Found Elegance in Every Day, Dies at 81* New York Times. Julho 2014

SONNIER Keith, New York L.A hook-up, uma entrevista com Liza Béar, *Avalanche* 9 (dezembro de 1974)

SONTAG, Susan. *On Photography*, Penguin Books, London, 1977.

SONTAG Susan. *Against Interpretation and Other Essays*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1961)

VAZ, Catarina. *da Teatralidade ao simulacro: A condição empática do espectador*, Tese de Mestrado. FBAUL. 2014

VERBIEST, Christophe, "The blurred lines between cinema and photography in Antwerp" www.flanderstoday.eu/arts/blurred-lines-between-cinema-and-photography-antwerp

VIDAL, Carlos. *Invisibilidade da Pintura. Uma História de Giotto a Bruce Nauman*, Lisboa, 2015 (Fenda), 855 páginas

VIDIGAL, Vasco In ARTADENTRO, http://artadentro.com/jq_principal.html

VIEIRA JÚNIOR, Roberto. Laclau e Badiou: Acontecimento e simulacro. Consultado online em <https://wp.ufpel.edu.br/legadolaclau/files/2015/07/roberto-junior.pdf>

VIOLA Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1993-1994* (Cambridge, MA: MIT Press, in conjunction with Anthony d'Offay Gallery, London, 1995)

VIOLA, Bill. Entrevista com Y-Jean Mun-Delsalle, Forbes magazine online, in <https://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2015/01/01/american-video-artist-bill-Viola-has-been-reinventing-reality-for-the-past-40-years/#6c25932e4805>

VIOLA, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House*, London 1995
Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943 - 2000 3rd Edition. ISBN 0-19-514886-X

VIOLA, Bill, Peter Sellars, John Walsh, and Hans Belting. *Bill Viola: The Passions*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum in association with the National Gallery, London, 2003

VOSTELL.Wolf. *Stills*. Rooster Gallery New York, The Wolf Vostell Estate, 2016

ZUNINO, P. E. A. *Bergson: la métaphysique de l'action*, 2010, 307 f. Thèse (Doctorat) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2010.

VIDEOGRAFIA

ACCONCI, Vito. - *Seedbed* (1972). Vídeo/som, registo de performance.
Bienal de Veneza 2007, in <https://www.youtube.com/watch?v=6-V7in9LObI>

ANTONIONI Michelangelo. *Blowup*, 1966

GRUBER, Klaus-Michael. *die Bakchen* (1974) com contribuições de
SCHADEWALDT, Wolfgang; KÖNIG, Michael; SANDER, Otto e FITZ, Peter.
JORDAN, Neil. *The Brave One*, 2007

INOCK, Pedro. *90 seconds and a Half*, 9'40'', 2016(Single channel, stereo)

INOCK, Pedro. *Kenosis*, 22'40'', 2013 (Single channel, cor, stereo)

INOCK, Pedro. *Brief and opaque*, 5'32'', 2011 (dual channel, p/b, stereo)

INOCK, Pedro. *Gestalt*, 10'21'' loop, 2017 (Single channel, cor, s/ stereo)

INOCK, Pedro. *Reasonable foundations*, 3'48'', 2018(Single channel, cor, stereo)

INOCK, Pedro - *Genius Loci [Spacetime Discontinuum] Full/complete Series*
(2005-)

NAUMAN, Bruce. *Good Boy Bad Boy* (1985) - Dois monitores de vídeo, dois vídeos
vhs, duas cassetes vhs, (som, cor) dimensões variáveis.

NAUMAN, Bruce. *Wall-Floor Positions* (1969) - Videocassete, preto e branco, som.

VIOLA, Bill. *Ocean Without a Shore*, 2007, Vídeo/som instalação. cor alta definição

VIOLA, Bill. *The quintet of the astonished*, 2000, Vídeo/som. Alta Definição, in
<https://www.youtube.com/watch?v=As7OtWMYPRc>

VIOLA Bill Interview: Cameras are Soul Keepers in
<https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI&t=2s>

FONTES DE IMAGEM

Fig.1- David Hemmings *in* Blow Up (Régie: Michelangelo Antonioni), 1966 by Arthur Evans / Neue Visionen Filmverleih GmbH/Turner Entertainment Co.
Disponível em <https://www.britannica.com/topic/Blow-Up>

Fig.2- Animal Locomotion: Plate 163, 1887, Disponível em <https://www.artsy.net/show/beetles-plus-huxley-eadweard-muybridge-animal-locomotion>

Fig.3- adaptação do conceito de Cinema Redux ao filme Elephant, de Gus Van Sant.
Disponível em <https://run.unl.pt/bitstream/10362/5514/2/Cinema%20e%20novos%20media%20v15b.pdf>

Fig.4- Joseph-Benoit Suvée: Invention of the Art of Drawing (1791); Groeninge Museum, Bruges disponível em <http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com/2017/05/the-originof-painting-in.html>

Fig.5- The Content-Aware Fill option in Photoshop CS5. Image © 2010 Photoshop Essentials. Disponível em <https://pe-images.s3.amazonaws.com/photo-editing/cs5/content-aware-fill/photoshop-cs5-content-aware-fill.gif>

Fig.6- Videocircle 2000 por Danny Yung, cortesia Videotage – disponível em <https://zolimacitymag.com/in-a-smartphone-saturated-world-can-video-art-still-push-boundaries/>

Fig.7- Call ken commercial, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FMu-jEPNFec&list=PLTaw42XoPxT2VPQd0BHpZuqMBqN6LJC2->

Fig.8- Superman returns, disponível em <http://fuckyeahbehindthescenes.tumblr.com/post/117787476536/bryan-singer-pitched-his-idea-to-richard-and>

Fig.9- Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* 1965, disponível em <https://www.moma.org/collection/works/81435>

Fig.10- (dois *still frames*)The Reflecting Pool, 1977–79 Color videotape, monaural sound; 7 min. Performer: Bill Viola Courtesy of Bill Viola Studio, disponível em <http://www.festivaldeisensi.it/w/edizione-agosto-2018/flussi/>

Fig.11- Nantes Triptych de 1992, Video, 3 projections, colour and sound (stereo), 29 min., 46 sec. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jul/17/royal-academy-bill-viola-video-art-michelangelo>

Fig.12- Claerbout, David. The Algiers' Sections of a Happy Moment 2008, single channel video projection, black & white, stereo audio, 37 min loop disponível em <https://davidclaerbout.com/The-Algiers-Sections-of-a-Happy-Moment-2008>

Fig.13- Michale Snow, frame video projection, colour, sound, 61min 32sec, looped, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Cuwn5KF7ocM>

Fig.14- James Coleman. Clara and Dario, 1975. Continuous projection images with synchronized audio narration disponível em <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/clara-and-dario>

Fig.15- Schulman ,Jason, A clockwork Orange, disponível em <https://www.jasonshulmanstudio.com/photographs-of-films>

Fig.16- Dziga Vertov na rodagem de um filme. Still do documentário The Gameless World disponível em https://www.rbth.com/arts/movies/2016/01/02/dziga-vertov-how-a-soviet-avant-garde-filmmaker-became-a-world-classic_555815

Fig.17- Queiroz, João, disponível em http://www.porta33.com/acervo/content_acervo/joao_queiroz/joao_queiroz.html

Fig.18- 25, IKEDA, Manabu – Fotografia de autor desconhecido *FORETOKEN* disponível em <https://www.flickr.com/photos/dcskagirl/3341059349>

Fig.19- *Rebirth*, IKEDA, Manabu. Disponível em <https://www.thisiscolossal.com/2016/11/rebirth-manabu-ikeda/>

Fig.20- “O Ecrã no Peito” Queiroz, João, 1999 carvão sobre papel, 60 desenhos num conjunto de 180, 35 x 50 cm Colecção Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento disponível em <https://www.publico.pt/2010/10/13/culturaipsilon/noticia/todo-o-corpo-ve-na-pintura-de-joao-queiroz-267244>

Fig.21- - INOCK, Pedro (*still frame*) Stand Still, above the earth, Beneath the sky. – Colecção do Autor

Fig.22- INOCK, Pedro Genius Loci – Spacetime Discontinuum [Phase 4], 2015, Fotografia 70x90cm, Colecção do Autor

Fig.23- INOCK, Pedro Genius Loci – Spacetime Discontinuum [Phase 4], 2015, Fotografia 70x90cm, Colecção do Autor

Fig.24- INOCK, Pedro, 90 segundos e meio / 90 seconds and a Half- Pedro Inock, stereo / cor. single channel 9m 40s, Colecção do Autor